Bernard Berenson

pictorii italieni ai renaşterii

Editura Meridiane

Traducerea acestei lucrări, apărută sub titlul
ITALIAN PAINTERS OF THE RENAISSANCE
(Ediția 1932)
este publicată în înțelegere cu
The Clarendon Press Oxford

Bernard Berenson

pictorii italieni ai renaşterii

În româneşte de
THEODOR ENESCU

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1971

Pe copertă:
PIERO DELLA FRANCESCA:
Naşterea lui Cristos (fragment)
Londra, National Gallery
Foto PREISS & Co. Ismaning

BERNARD BERENSON

(Notă la ediţia românească)

Bernard Berenson s-a născut în 1865 într-un orăşel din Lituania. În 1875 familia sa emigrează în Statele Unite, la Boston, iar în 1884 Berenson se înscrie la Universitatea Harvard, ajungînd să fie considerat, alături de George Santayana, viitorul filozof, drept cel mai strălucit student al promoţiei. Din 1886 începe să colaboreze cu articole şi recenzii literare la *Harvard Monthly*, primul său eseu important, *Scrierile contelui Lev Tolstoi*, apărînd aici în 1887. La Harvard urmase cursuri de greacă şi ebraică, sanscrită, asiriană şi arabă, de literatură medievală şi de istoria artei. După absolvirea studiilor (1887), cu ajutorul unei sume colectate de profesori şi prieteni, reuşeşte să plece într-o călătorie de studii în Europa, cu scopul de a se dedica cu precădere studiului artei şi limbii arabe. Călătoria în Italia — ca şi lunile petrecute mai înainte la Paris, centrul artistic al Europei, unde frecventează asiduu muzeele, dar şi atelierele şi expoziţiile —, hotărăsc definitiv obiectul vocaţiei sale: arta italiană din Renaştere. Începe printr-o călătorie de studii în Grecia, socotind indispensabilă cunoaşterea temeinică a acestei civilizaţii, sursa artei italiene şi a celei europene în general. Întîlnirea la Roma, în 1889, cu doi dintre cei mai mari cercetători ai artei italiene de atunci, Giovanni Battista Cavalcaselle şi Giovanni Morelli va fi decisivă pentru formaţia sa de istoric de artă. Scrierile lui Morelli, a cărui metodă de identificare şi reconstituire a stilului marilor maeştri deschisese noi orizonturi ştiinţei atribuţiilor, a ceea ce se numeşte în limbajul de specialitate « connoisseurship », au exercitat o influenţă decisivă asupra modului în care Berenson s-a apropiat de artă şi a înţeles să se dedice studiului picturii italiene. La această formaţie « morelliană » s-a adăugat o intimă asimilare a literaturii eseistice engleze de la sfîrşitul secolului, a lui Ruskin, dar mai ales a lui Walter Pater, ale cărui scrieri au înrîurit considerabil nu numai concepţia despre artă, dar şi atitudinea faţă de viaţă a lui Berenson, care-şi afla multe afinităţi cu Marius Epicureanul, eroul unui roman al scriitorului englez inspirat de vremurile decadenţei Romei. După ani de neîntrerupte vizite ale oraşelor italiene, adunînd sistematic date pentru viitoarele sale publicaţii, după cercetarea repetată a galeriilor europene (programul său prevedea revizitarea acestora din doi în doi ani) Berenson publica în 1894 prima carte care îl făcea cunoscut: *Pictorii veneţieni ai Renaşterii*, eseu însoţit de o listă de picturi. Urmau, în 1896, *Pictorii florentini*, în 1897, *Pictorii Italiei centrale* iar în 1907, *Pictorii Italiei de Nord;* în tot acest răstimp autorul publicînd şi numeroase studii de specialitate. Aceste patru cărţi, care i-au adus în curînd celebritatea, fiind traduse în numeroase limbi, s-au impus nu numai prin capacitatea lor de a oferi un tablou coerent şi complex al evoluţiei picturii italiene în epoca sa de glorie, dar şi prin faptul că ofereau o introducere în înţelegerea specifică a artelor plastice, explicînd pe baze psihologice natura particulară a valorilor estetice inerente operelor de artă. Berenson încearcă să stabilească aici cîteva categorii tipice artelor figurii, capabile a oferi principii de referinţă judecăţii critice. Categoriile nu sînt elaborate ca nişte criterii universal valabile, ca nişte norme, ci sînt justificate printr-un anume tip de artă, care le-a ilustrat în chipul cel mai desăvîrşit. Astfel *valorile tactile* (echivalent mai precis al *formei)* şi *de mişcare* sînt proprii artelor figurii, reprezentate prin şcoala florentină, şi virtutea lor rezidă în capacitatea de a intensifica, printr-un mecanism psihologic specific, simţul cel mai intim al fiinţei umane, simţul vitalităţii. Relaţia dintre plăcerea « estetică » şi acest sentiment de intensificare a capacităţii vitale fusese cam în aceeaşi vreme pusă în evidenţă şi de eseista engleză Vernon Lee. Temeiurile psihologice pe care le analiza Berenson îşi au desigur însă sursa în psihologia lui William James, ale cărui cursuri le audiase la Harvard, psihologie care se bucura la acea vreme de o largă răspîndire. Alte categorii ale judecăţii estetice, ca *valorile decorative* şi *valorile ilustrative*, asupra nuanţării cărora Berenson va reveni mai tîrziu, sau distincţiile dintre viziunea *plastică* şi cea *picturală*, aveau să fie adoptate de terminologia critică a istoriei artelor, mai ales în Italia, unde au exercitat o influenţă considerabilă asupra orientării generaţiei de critici de artă după 1900, a unor Venturi, Marangoni sau Longhi. Ei aveau să aplice criteriul « coerenţei stilistice » şi să asocieze principiilor estetice ale lui Berenson, cele, puţin mai tîrziu descoperite prin intermediul lui Croce, ale şcolii germane a « vizualităţii pure », iniţiată de Konrad Fiedler şi Adolf von Hildebrand, şi continuată, pe alt plan, de Heinrich Wölfflin. Contribuţia lui Berenson la teoria specifică a artelor plastice se înscrie pe această linie a categoriilor psihologice și estetice ale vizualităţii pure, care au revoluţionat temeiurile de apreciere și modul de abordare a operelor de artă, nu fără relaţii cu revoluţiile ce se săvîrşeau în acelaşi timp în creaţia artistică propriu-zisă. Pe lîngă această contribuţie la estetica artelor plastice, Berenson mai aducea, în cele patru cărţi ale *Pictorilor Renaşterii*, un nou mod de evocare a personalităţii artistice, înlăturînd vechea modalitate a biografiei şi descrierii operei printr-o reconstituire în funcţie de valorile formale ale expresiei — linia, clarobscurul, culoarea, valorile tactile și de mişcare, valorile ilustrative, valorile spaţiale etc. — descoperind la fiecare artist categoria tipică expresivă, dar și punînd adesea în legătură formaţia artistului cu mediul artistic, cu tradiţia şi ambianţa culturală respective. Succesul celor patru cărţi ale *Pictorilor italieni ai Renașterii* a fost considerabil, deoarece pentru prima oară se încerca aici, pe temeiuri estetice moderne, indicarea potecilor în stufoasa pădure a artei italiene. Ele au constituit o piatră de unghi în studiile asupra picturii Renaşterii, încît cercetătorii respectivi au putut-o numi multă vreme « Cele patru evanghelii », aşa cum aveau să numească viitorul catalog al picturilor Renașterii, « Cartea revelaţiilor. »

În perioada apariţiei cărţilor *Pictorilor italieni ai Renașterii*, Berenson își dezvoltă şi desăvîrşeşte ştiinţa atribuţiilor pe urmele maestrului său Morelli, ştiinţă în care va excela prin acuitate şi ingeniozitate. De numele lui Berenson se leagă nu numai o seamă de noi identificări şi atribuţii, dar și reconstituiri importante, numai pe baze stilistice, a unor personalităţi artistice, ignorate sau puţin cunoscute, ale picturii italiene, domeniu în care s-a ilustrat aproape cu exclusivitate şi în studiul căruia numele său se înscrie, glorios, ca un ctitor reînnoitor al metodei. Din 1895 datează prima sa monografie, *Lorenzo Lotto*, studiu exemplar de reconstituire a unei personalităţi artistice, iar din 1902 *Principii de bază ale metodei atribuţiilor (Rudiments of Connoisseurship)*. Toate aceste scrieri, ca și cele ce vor urma, erau concepute dincolo de interesul imediat al materiei, pentru implicaţiile lor mai generale, teoretice sau metodologice.

Anii următori vor aduce lui Berenson, după succesul de eseist, consacrarea autorităţii sale de istoric şi de « connoisseur ». Vor fi anii publicării unor lucrări ca *Desenele pictorilor florentini*, considerată de mulţi ca fiind poate cea mai densă şi durabilă dintre operele sale, rod al unei decade de studii exhaustive, reluate şi sporite după aceea; ai continuării bogatei serii de *Studii critice asupra artei italiene*, ai scrierii celebrului eseu despre *Sassetta*, precum şi ai începutului lungii asociaţii cu marea casă de tablouri Duveen, colaborare ce avea să dureze pînă tîrziu, în 1936, îmbogăţind prin expertizele sale patrimoniile muzeelor cu veche pictură italiană, și îngăduind totodată lui Berenson constituirea unei admirabile colecţii personale, îndeosebi de primitivi italieni, a unei vaste biblioteci şi fototeci de specialitate, situate într-o grandioasă *villa* cu parc, *I Tatti*, de lîngă Settignano (Florenţa). Aceasta a devenit reşedinţa sa pînă la moarte, fiind lăsată apoi, prin legat, drept centru de studii asupra Renașterii al Universităţii Harvard.

Studiile critice asupra artei Renașterii italiene alternează după 1920, cu studii consacrate picturii medievale și sieneze, admirabile prin acuitatea analizelor şi a subtilităţii metodei atributive. Paralel, îşi concentrează principalele energii ale eruditiei în alcătuirea unui catalog al întregii picturi italiene a Renaşterii, ce va apare în 1932, reeditat cu îmbogăţiri, şi care va oferi pentru tezaurul acesteia un *corpus* similar celui cunoscut al vaselor antice — operă fundamentală de aici înainte pentru orice studiu asupra prodigioasei arte a Renaşterii italiene.

După această operă ce încununează activitatea sa de erudit şi *connoisseur*, Berenson se dedică cu precădere studiilor istoric-teoretice, eseului, dar şi însemnărilor zilnice, jurnalului, formă de expresie a gîndirii intime impusă de lunga recluziune la care era silit de anii războiului.

Astfel a rămas neterminată o lucrare în care şi-a propus să studieze, cu toate implicaţiile ei, una din problemele fundamentale ale istoriei artei, dintre cele mai familiare meditaţiilor sale, *Decadenţă şi renaştere în artele figurative (Decline and Recovery)*, fenomen pe care înţelegea să-l urmărească din antichitate pînă în zilele noastre, fiind publicate pînă acum doar prefaţa şi un singur capitol *(Arcul lui Constantin sau Decadenţa formei)*, un alt capitol *(Portretul în secolele IV şi V)*, rămînînd inedit.

Alte scrieri urmează an după an, subliniind laturile multiple ale complexei sale personalităţi: *Schiţa pentru un autoportret* este revelatoare pentru cunoaşterea dialecticii sale interioare, iar paginile din jurnal publicate sub titlul *Rumor and Reflections* şi acoperind anii 1941-1944, cuprind reflecţii în jurul evenimentelor războiului, afirmînd, în faţa ororilor şi confuziei, a prăbuşirilor de convingeri şi a îndoielilor anilor acelora sîngeroşi, credinţa în umanitate, în biruinţa valorilor umane asupra întunericului şi distrugerii. În 1941 capătă formă (dezvoltată în 1947) concluziile sistematizate teoretic ale meditaţiilor sale de decenii asupra fenomenului plastic, asupra categoriilor estetice şi istorice *(Estetica şi istoria în artele vizualităţii)*. Numeroase sînt în această perioadă observaţiile de lector ale lui Berenson, consemnate în jurnalul său, căci, totdeauna cititor pasionat, mai ales în această vreme de restrişte şi în anii următori ai bătrîneţii, a consacrat timp îndelungat lecturilor, citind, de pildă, pe Platon în greceşte şi adnotîndu-l cu observaţii remarcabile asupra artei sale de scriitor, sau parcurgînd cu o admirabilă extensiune a curiozităţii şi cu o largă comprehensiune numeroase opere ale literaturilor engleză, germană, franceză şi italiană, de la clasici pînă la ultimele apariţii ale contemporanilor, fără a neglija nici studiile de istorie, memorialistica, istoria literară, consemnînd observaţiile sale, de fiecare dată relevante.

Între anii 1946 şi 1951, pe lîngă mici eseuri apărute în periodice, Berenson publică un eseu asupra lui Caravaggio, în care expune reflecţiile sale asupra unui artist mult comentat în anii aceia, un altul asupra lui Piero della Francesca, în care pune problema celor două categorii antitetice ale artei plastice: cea expresionistă şi cea «inelocventă», clasică, şi un al treilea asupra unui artist popular, contemporan prin concepţie cu artiştii stilului romanic tîrziu: *Alberto Sani, un artist în afara timpului său.* De o importanţă de loc neglijabilă pentru aprofundarea concepţiei vizuale a lui Berenson este eseul *Vedere și cunoaștere*, în care sînt analizate raporturile dintre cunoaştere și *actul vizualității.* După 1947 și pînă în 1956, Berenson retrăia, cu o uimitoare vitalitate, pasiunea de istoric de artă-călător, întreprinzînd noi voiaje în Italia şi Sicilia. Revedea, după decenii, la o vîrstă înaintată, regiuni vizitate altădată, ceea ce-i prilejuia însemnări substanţiale asupra morfologiei peisajului, asupra oamenilor şi operelor de artă întîlnite — relatări de călătorie, apărute sub titlul *Călătorul pasionat (The Passionate Sightseer).*

Pe lîngă numeroasele scrieri de critic de artă şi eseist, Berenson — care s-a stins din viaţă în 1959, la 93 de ani — a lăsat o abundentă corespondenţă, ce acoperă toate perioadele activităţii sale. Printre corespondenţii săi se numără marele critic de artă Roger Fry, criticul francez Charles Du Bos, de care era legat printr-o strînsă, elevată prietenie, scriitorii englezi Henry Adams şi R.C.Trevelyan, acesta din urmă un fel de consilier stilistic al lui Berenson, ale cărui preocupări de puritate, expresivitate şi distincţie a limbajului au fost, neobosit, de o pedantă scrupulozitate. Scrisorile, mai ales cele din epoca formaţiei, către viitoarea soţie şi către prieteni, îngăduie o mai profundă şi nuanţată cunoaştere a capacităţii sale reflexive, proiectată, cu o curiozitate de umanist, asupra unui vast domeniu al vieţii spirituale, manifestîndu-se totdeauna cu o cuceritoare notă de autenticitate.

Ceea ce face farmecul şi ascendenţa personalităţii lui Berenson rămîne acel vivace şi necurmat interes îndreptat spre fenomenele artistice şi literare din toate vremurile și locurile, interes secondat totdeauna de o meditaţie, de pe ferme poziţii morale, asupra vieţii ce se desfăşoară în jurul său. Promovarea forţelor vitale care exaltă spiritul, făcînd dintr-o individualitate o armonie exemplară şi dinamică, prin care se exercită idealurile eterne ale umanităţii spre realizarea unei ordini superioare de fericire terestră, e însuși pulsul intim al gîndirii lui Berenson. Poate că unele din bazele teoretice ale gîndirii sale nu mai rezistă timpului, fiind tributare unei discutabile filozofii pragmatiste și psihologiste sau estetismului caracteristic sfîrşitului de secol — şi poate că unele din judecăţile sale sînt prea legate de un anumit naiv liberalism revolut — însă acestea nu sînt decît excrescenţe nestructurale, inerente epocii formaţiei sale, şi nu umbresc pînă la urmă acel profund simţ, nutrit de inteligenţă şi fantezie, al organicităţii formelor, acea putere de pătrundere şi de definire a stilului unui artist şi al unei epoci sau şcoli, cu darul de a descoperi şi analiza sensurile spirituale ale evoluţiei artei.

Întreaga activitate a lui Berenson oferă totodată disciplinei istoriei artelor portretul edificator al unuia din ultimii umanişti, care a exercitat neobosit, cu o pasiune inepuizabilă, timp de şase decenii, arta de a vedea, realizînd prototipul acelei supreme facultăţi a spiritului concentrată în natura solară a ochiului, celebrată Goethe, al cărui vers, « Zum sehen geboren »[1] îl alegea ca inscripţie a monumentului său funerar.

T. E.

---

[1]) « Născut spre a vedea », *Faust, II*—Lynkeus

PREFAȚĂ

la ediția din 1952*

Numeroși sînt cei care contemplă picturile fără a ști ce anume să privească. Îndemnați să admire opere ce se pretind de artă, ei nu pot nici măcar să spună, asemeni copilului din povestea lui Andersen: « Uite, uite: împăratul e în pielea goală ! »

Publicul încearcă adeseori o vagă impresie că nu i se dă ceea ce i se cuvine, că e indus în eroare, eventual că e chiar tras pe sfoară.

E ca și cum dintr-o dată i-ar fi refuzată hrana obișnuită, oferindu-i-se în schimb bucate cu totul necunoscute, de un gust straniu, suscitîndu-i bănuiala că ar fi otrăvite.

Printr-o lungă experiență, omenirea a învățat cu ce animale de pe cîmpii, cu ce păsări din văzduh, cu ce tîrîtoare, pești, fructe și ierburi să se hrănească. De-a lungul a mii de ani, s-a obișnuit cum să le gătească spre a fi pe placul mirosului, al cerului gurii, al dinților, spre a fi gustoase.

---

* Aceasta e singura prefață generală, pe care autorul a scris-o, la aproape o jumătate de secol de la apariția ultimei cărți a *Pictorilor italieni ai Renașterii*. Interesul ei rezidă în faptul că, după decenii de bogată experiență de « connoisseur » și de meditație asupra artei, confruntat cu direcțiile manifestate între timp în critica și istoria de artă, Berenson reafirmă cîteva din convingerile sale, convingeri ce au justificat nu numai propria sa activitate, ci activitatea unei întregi școli de istoria artei, a cărei contribuție rămîne capitală în formarea și progresul modern al acestei discipline.

În acelaşi mod, de-a lungul secolelor, unii au învăţat ce opere de artă, ce picturi, care anume sculptură şi arhitectură constituie o hrană spirituală.

Dar prea puţini se simt convinşi de ceea ce văd, aşa cum sînt de ceea ce mănîncă.

Dacă am învăţat cu toţii ce hrană anume e bună, unii dintre noi îşi închipuie că au învăţat care este arta cea adevărată.

O persoană cu convingeri hotărîte asupra modului său normal, cotidian, de a se nutri, chiar de ar fi eventual atrasă, doar din dorinţa unei schimbări sau din curiozitate, de nişte mîncăruri mult mai savuroase, se va întoarce necontenit la cele cu care a crescut, la ceea ce noi americanii numim « mother's cooking » (felul de a găti al mamei).

Arta nu constituie o necesitate atît de imperioasă ca mîncarea şi copiii nu sînt învăţaţi ce anume să privească, aşa cum sînt învăţaţi ce să mănînce. Numai crescuţi în familii culte şi cu dare de mînă, ei pot să-şi dezvolte în chip spontan simţul pentru arta vizuală, aşa cum se întîmplă, să zicem, cu cel pentru limbaj. Ei învaţă cuvinte şi moduri de exprimare încă înainte de a-şi putea da seama ce anume instrumente se deprind să mînuiască. Mai tîrziu, la şcoală, vor fi instruiţi cum să se slujească de cuvinte, şi cum să le cultive ca pe o artă, fie în conversaţie, fie în scris, în primul rînd printr-o lectură progresivă a unor fragmente din cei mai buni autori, şi prin deprinderea de a le înţelege, de a le aprecia şi gusta. În acest chip se statornicesc în minte preferinţe şi criterii de gust. Şi, de-a lungul vieţii, acestea ne călăuzesc în întîlnirile noastre cu ceea ce n-a fost încă clasificat sau consacrat, învăţîndu-ne a recunoaşte ce e şi ce nu e valoros şi agreabil, sau ce lucru anume merită efortul de a-l înţelege şi a-l preţui. Şi sfîrşesc astfel prin a ne înzestra, în domeniul literaturii, cu un simţ al anticipărilor. De ce n-am încerca să sădim astfel de deprinderi în mintea copiilor şi în ce priveşte artele vizuale? Din nefericire, pînă în prezent, picturile nu pot fi tipărite (spre a spune astfel) exact cum au fost pictate, aşa cum poate fi manuscrisul unui autor, fără a impieta asupra calităţii originalului.

Pînă în prezent, reproducerea unei picturi e un expedient şi poate aşa va rămîne încă multă vreme, chiar dacă se vor obţine reproduceri în culori din ce în ce mai îngrijite şi satisfăcătoare. Mărimea unei compoziţii are un anume efect asupra calităţii sale, iar culoarea face corp cu suportul ei. Astfel, o culoare, fireşte, nu va fi aceeaşi pe lemn, ca pe piatră, ori pe marmoră, sau pe aramă; şi se va schimba deasemeni, după cum materialul textil pe care e aplicată va fi o pînză aspră şi ordinară sau o fină ţesătură de in.

În ansamblu totuşi (şi în ciuda puerilei manii de astăzi pentru reproducerile în culori, fie ele cît de grosolane), reproducerea în alb şi negru, făcută după o fotografie care păstrează tonurile și valorile, oferă cea mai satisfăcătoare imagine a originalului. Cu această convingere în minte și cu ideea de a oferi exemple care să educe ochiul și facultăţile ce-l folosesc ca instrument, prezenta ediție (1952) a Pictorilor italieni ai Renașterii *și-a propus . . . să ilustreze toate fazele picturii italiene de-a lungul celor trei sute de ani ce încep puţin înainte de 1300 și sfîrșesc dincoace de 1600.*

De exemplu: faza bizantină e reprezentată de cel mai mare și complet maestru al acestui stil în întreaga lume, Duccio. Masivul, sever tactilul stil romanic, de Giotto, maestrul său cel mai creator și desăvîrșit, şi de către cei mai buni discipoli ai săi, Andrea Orcagna și Nardo di Cione.

Apoi începe secolul al cincisprezecelea cu acea străduință inițiată de Masolino şi Masaccio de a emancipa pictura de afectările degeneratului caligrafism gotic. Masaccio a fost un Giotto reînviat, cu o putere chiar superioară de a exprima demnitatea, responsabilitatea şi spiritualitatea prin forme adecvate, prin atitudini și grupări de figuri. După moartea sa timpurie, pictura florentină, profitînd de exemplul unor mari sculptori ca Donatello și Ghiberti, și dezvoltîndu-se prin artiști ca Fra Angelico, Fra Filippo Lippi şi Leonardo, culmina cu Michelangelo, Andrea del Sarto și urmașii lor imediați, Pontormo și Bronzino. În această vreme, florentinii nu numai au redobîndit indispensabila *măiestrie a nudului pe care grecii o stăpîniseră, dar chiar, datorită unei superioare înțelegeri a perspectivei și a efectelor de umbră și lumină, au mers mai departe decît aceştia în pictura de peisaj. Ei au transmis aceste cuceriri Veneției şi restului Italiei, dar Veneției în special iar mai tîrziu Franței şi Spaniei.*

Veneția și Umbria erau destul de bine înzestrate spre a profita de ceea ce Florența le putea dărui. Ele au izbutit să înlăture schemele intelectuale la care florentinii, prea tradiționalişti sau prea orgolioși, nu voiau să renunțe și astfel au dat pictori ca Perugino și Rafael, la zenitul lor, într-adevăr strălucitori, Giorgione, Tițian și Tintoretto, cu magia și culoarea lor, cu splendoarea formei și plăcerea de a situa figurile în ambianțe fastuoase și decoruri romantice.

În afară de Paolo Veronese (care vine într-adevăr din Verona, dar își sfîrșește viața la Veneția, nefiind mai puțin venețian decît egalii săi Tițian și Tintoretto) nordul Italiei a dat naștere unui singur artist de cel mai înalt rang: Andrea Mantegna din Padova. Milanul, dinspre partea sa, a avut pe Foppa, Borgognone și Luini, cel din urmă socotit de Ruskin drept cel mai expresiv și convingător pictor religios italian. Pe noi însă astăzi ne atrag mai degrabă energia, impetuozitatea și fantezia ferrarezilor: Tura, Cossa și Ercole Roberti. Ei au tras cele mai mari foloase din cele învățate de la Donatello, Fra Filippo, Andrea Mantegna, ca şi de la Piero della Francesca.

Italia meridională, de-a lungul secolelor de care ne ocupăm, n-a avut un pictor de valoare considerabilă. Unul singur a avut însă Sicilia: Antonello da Messina, care niciodată n-ar fi fost artistul pe care-l admirăm, dacă n-ar fi venit în contact mai întîi cu Petrus Christus şi apoi cu Giovanni Bellini, cel mai genial și mai seducător dintre venețienii secolului al XV-lea.

Limbajul vizual se schimbă la fel ca şi limbajul vorbit. Spre a înțelege saxona vorbită de strămoșii noştri pînă către 1300 ne e necesară o pregătire specială. În pictură această epocă corespunde, în

Italia, cu cea a lui Cimabue și Duccio și a urmașilor lor imediați.

E nevoie de un efort serios spre a izbuti să-i înțelegem. La sfîrșitul secolului al XV-lea, iată pe Chaucer, pe care-l putem mai lesne citi; ca pe Giotto și Simone Martini și urmașii lor din plin secol al XV-lea. În acest secol, și în următorul, sub felurite influențe latine, limba strămoșilor noștri s-a străduit să devină o limbă ce se apropie de cea pe care o vorbim noi azi, și în cursul unei asemenea evoluții a dat pe Marlowe, Shakespeare și Sidney, Milton, Donne, Herbert și Herrick și o constelație de poeți minori; așa cum Italia în aceeași fază a avut pe Fra Angelico, Domenico Veneziano, Masaccio, Fra Filippo, Pollaiuolo, Mantegna, Bellini, Botticelli, Leonardo și Michelangelo. Cu Dryden și Addison și Pope, ajungem la engleza curentă și la echivalentele lor vizuale: Tițian, Veronese, Lotto și Tintoretto.

Din fericire, limbajul vizual se învață cu mai mare ușurință decît cel vorbit. Poți ajunge să înțelegi pe Giotto și pe Cimabue cu mai puțin efort și în mai scurt timp decît pe scriitorii anglosaxoni și chiar pe cei medievali.

Nu înseamnă deci a cere prea mult cititorului, cum ar fi fost dimpotrivă cazul în domeniul literaturii, dacă îl invităm să înceapă prin a privi ce e mai îndepărtat de vremea lui în loc de ce e mai aproape. Nu sînt un cititor asiduu al propriilor mele scrieri. Mai multe decenii s-au scurs fără a mai fi recitit de la un cap la altul Pictorii italieni ai Renașterii. *Parcurgînd acum aceste pagini, am încercat să le consider drept cartea altcuiva tratînd același subiect. În ansamblu, ea mi se pare că-și împlinește încă scopul pe care și l-a propus. Nu urmărește să ofere considerații asupra biografiei artiștilor, nici asupra tehnicii lor specifice, ci se ocupă de ceea ce înseamnă azi pentru noi picturile lor ca opere de artă. Adică de realitatea lor etern contemporană, aptă să intensifice viața. Textul poate ajuta pe cititor să înțeleagă ceea ce îi spun reproducerile, îndemnîndu-l totodată să se întrebe ce simte cînd le privește și să încerce a-și da seama de propriile* *reacţii în momentul în care apreciază o operă de artă vizuală, în cazul de faţă, picturile Renaşterii italiene.*

Valoarea artei rămîne aceeaşi, independent de timp, de loc şi de artist. Cu toate acestea, reacţia noastră e condiţionată atît de timp şi de loc, cît şi de personalitatea artistului. Cunoaşterea acestor lucruri este necesară spre a putea gusta şi înţelege o operă de artă. Sîntem astfel întocmiţi încît, în faţa oricărui lucru nu ne putem opri de a ne întreba de unde vine şi încotro năzuieşte; şi putem cu atît mai bine preţui un obiect cu cît ştim nu numai ceea ce este el, prin valoarea lui intrinsecă, dar şi de unde vine şi unde duce.

Cu toate acestea, nu e necesar a irosi prea mult timp pentru a citi despre picturi, în loc de a le privi. Lectura nu prea aduce mari foloase pentru a gusta, a preţui şi a înţelege o operă de artă. E suficient a şti unde şi cînd s-a născut un anume artist, şi ce artist mai bătrîn l-a format şi l-a inspirat, rareori întîmplîndu-se ca acesta să fie şi maestrul care i-a pus în mînă creionul şi penelul. Slabe foloase sînt de aşteptat de la scrieri de gen metafizic şi psihanalitic. Şi dacă totuşi trebuie să se citească ceva, atunci e preferabil să se citească literatura şi istoria acelei vremi şi acelei ţări cărora le aparţin picturile. Trebuie să privim, să privim şi iar să privim, pînă vom izbuti să retrăim opera şi, pentru o clipă fugitivă, să ne identificăm cu ea. Dacă nu vom reuşi să iubim cu adevărat ceea ce a fost iubit în veacuri, e zadarnic să ne amăgim că am izbutit să vedem. O dovadă elementară o avem atunci cînd, prin contemplarea unei opere de artă, ne simţim împăcaţi cu viaţa.

Pentru că nici un produs artistic nu e o operă de artă dacă nu ne ajută să ne umanizăm. Fără artă, vizuală, verbală, muzicală, lumea noastră ar fi rămas o junglă.

BERNARD BERENSON

I Tatti, Settignano. Florenţa. Ianuarie 1952.

PREFAȚĂ

la prima ediție a Pictorilor venețieni

Eseul care urmează își are originea în credința autorului că pictura venețiană reprezintă în artă cea mai completă expresie a Renașterii italiene. Însemnătatea Renașterii se cuvine s-o luăm în considerație mai curînd din punct de vedere simbolic decît istoric. Căci dacă ea poate fi privită, istoricește, ca o epocă de glorie sau de rușine, în lumina diferitelor puncte de vedere asupra istoriei ultimelor cinci secole, simbolic, ea înseamnă tinerețe, și chiar tinerețe pură, din pricina acelei curiozități și acelei energii intelectuale ce îmbrățișează viața întreagă ca pe o materie căreia năzuiește să-i dea o formă.

Fiecare generație nutrește o simpatie înnăscută pentru o anume epocă din trecut, în care i se pare a se descoperi, prefigurată, pe sine însăși. În ultima vreme, știința ne-a revelat și ne-a dăruit nenumărate lucruri; dar toate revelațiile și darurile ei nu sînt nimic față de acea făgăduință pe care ne-o face necontenit, făgăduință de statornică dobîndire și de perpetuă creștere, a tinereții veșnice. Datorită încrederii noastre în știință și în virtuțile străduinței, nutrim în chip instinctiv o mare simpatie pentru Renaștere. Vremurile noastre par a avea de înfruntat probleme nu tot atît de ușor de dezlegat cum au avut vremurile trecute; sarcinile noastre de azi sînt mai grele din pricină că viziunea noastră a devenit mai vastă; dar spiritul care ne însuflețește a fost anticipat de spiritul Renașterii și chiar mai mult decît anticipat. Acest spirit pare asemeni primului *tipar rudimentar după care a fost plăsmuit și spiritul nostru.*

Pictura italiană interesează pe unii dintre noi mai mult decît pictura oricărei alte școli, nu din pricina esențialei sale superiorități, ci pentru că ea este expresia Renașterii; și pictura venețiană e interesantă mai presus de orice pentru că numai la Veneția această expresie a atins desăvîrșirea. În altă parte, la Florența îndeosebi, ea s-a stins înainte de a-și fi aflat împlinirea.

În scopul de a prezenta cu limpezime ideea principală cititorului, de a-i arăta cum Renașterea se revelează pe ea însăși în pictura venețiană, am lăsat deoparte tot ce nu e strict relevant pentru subiect. Odată ce punctele esențiale vor fi fost percepute și puse în relație cu cei mai importanți pictori, cititorului nu-i va fi greu să stabilească ce anume loc se cuvine operei cutărui mare maestru sau relativa importanță a artiștilor de al doilea și al treilea rang, despre care nu s-a făcut o mențiune deosebită, ceea ce se poate spune despre ei fiind cuprins în cele spuse despre artiștii cei mari.

Din fericire arta e un subiect prea mare și prea vital spre a fi comprimat într-o unică formulă; și o formulă care, fără a deforma vederile noastre de ansamblu asupra artei italiene din secolul al XV-lea și care în același timp să nu nedreptățească un pictor asemeni lui Carlo Crivelli, nu există. Acesta își are locul său printre cei mai originali artiști ai tuturor vremurilor și ai tuturor țărilor și nu obosește niciodată spiritul, în vreme ce chiar marilor maeștri li se întîmplă cîteodată să devină plicticoși. El poate exprima, cu aceeași libertate și fantezie ca a unui desenator japonez, o pietate la fel de sălbatică și de gingașă ca a lui Iacopone da Todi[1]*, o suavitate a emoției, la fel de sinceră și firavă, ca a unei* Fecioare cu pruncul, *săpată în fildeș de un meșter francez din secolul al XIV-lea. Mistica frumusețe a unui Simone*

---

[1] Iacopone da Todi (Iacopo Benedetti), călugăr franciscan minorit și poet italian (1236-1306), autor al *Laudelor* (*Le Laudi*), una din cele mai înalte expresii ale poeziei mistice medievale. (N. tr.)

Martini, compasiunea agonizîndă a tînărului Bellini, sînt întrupate de Crivelli în forme care au puterea liniei şi metalica strălucire a vaselor vechi de Satsuma[1], *sau a lacurilor, şi care, în acelaşi timp, ispitesc simţul nostru tactil. Crivelli trebuie să fie tratat pentru el însuşi şi ca produs al unor staţionare, dacă nu chiar reacţionare, condiţii. Trăind cea mai mare parte a vieţii sale departe de marile curente de cultură, într-o provincie în care sfîntul Bernardino*[2] *şi-a cheltuit ultimele energii în străduinţa de a chema lumea înapoi spre idealurile unei infantile civilizaţii, Crivelli nu aparţine unei mişcări de progres constant şi de aceea nu poate intra în limitele acestei scrieri.*

B. B.

---

[1] Ceramică japoneză din secolele XVI-XVII, de tip Karatsu, produsă la Kagoshima Ken, și caracterizată printr-o glazură albă opacă (N. tr.)

[2] San Bernardino da Siena (1380-1444), predicator franciscan, promotor a numeroase devoţiuni de sfinţi, foarte răspîndite în secolele XV-XVII (N. tr.)

Cartea I

PICTORII VENEȚIENI

[1894]

I

Dintre școlile italiene de pictură, cea venețiană exercită asupra majorității iubitorilor de artă cea mai puternică și mai durabilă atracție. De-a lungul scurtelor considerații de față asupra vieții acestei școli, vom descoperi poate unele din temeiurile neasemuitei plăceri ce ne-o dăruie și ale interesului nostru pentru pictorii venețieni, și în același timp vom înțelege ce anume tendințe ale spiritului uman s-au întrupat în arta lor, și ce urmări importante a avut exemplul acesteia pentru pictura europeană din ultimele trei secole.

Venețienii, ca școală, au fost de la început înzestrați cu cel mai fin simț al culorii. Aproape niciodată rece, rareori prea aprinsă, culoarea lor nu pare nicidecum ceva adăugat, ca la atîția pictori florentini, și nici nu se reduce la pura materie pictnrală, ca la unii dintre maeștrii veronezi. Cînd ochiul nostru va fi ajuns să se deprindă a cîntări gradul de întunecare a culorilor provocat de timp, ca și murdăria ce zace în straturi pe atîtea picturi, sau stricăciunile încercărilor neizbutite de restaurare, cele mai frumoase picturi venețiene îi vor înfățișa acea armonie de concepție și de execuție ce deosebește înaltele creații ale celor mai puri poeți. Puterea coloritului este primul lucru care atrage pe cei mai mulți spre pictorii Veneției. Culoarea lor nu oferă numai o desfătare imediată ochiului, ci acționează asemeni muzicii asupra stărilor noastre sufletești, stimulînd gîndirea și memoria aproape ca și opera unui mare compozitor.

II

Biserica și-a dat de la început seama de puterea de înrîurire a culorii, ca și de cea a muzicii, asupra emoțiilor. Din cele mai vechi timpuri, ea a întrebuințat mozaicul și pictura spre a-și impune dogmele și spre a-și povesti legendele, nu numai pentru că acesta era singurul mijloc de comunicare cu niște oameni care nu știau nici să scrie nici să citească, dar și pentru că astfel îi instruia îndepărtîndu-i de orice ispită de cercetare critică, în același timp acționînd ca un imbold direct asupra sentimentelor de cucernicie și pocăință. După cele mai frumoase mozaicuri ale primelor secole ale Bisericii, operele de tinerețe ale lui Giovanni Bellini, cel mai mare maestru venețian al secolului al XV-lea, îndeplinesc în chip magistral această intenție religioasă. În timpul vieții lui, pictura atinsese acel punct în care dificultățile tehnice nu mai stăteau în calea exprimării unei emoții profunde. Nimeni nu poate privi picturile lui Bellini înfățișînd pe Cristos mort sprijinit de Fecioară sau de îngeri, fără a simți o profundă pietate, așa cum nu pot fi privite primele sale *Madonne* fără o tresărire de venerație și prosternare. Și Giovanni Bellini nu e singurul. Contemporanii lui, Gentile Bellini, Vivarini, Crivelli și Cima da Conegliano, toți au început prin a picta în același spirit, producînd aproape același efect.

După ce a învățat astfel pe oameni să înțeleagă pictura ca pe un limbaj și să o considere drept expresia celor mai sincere sentimente, biserica nu putea spera totuși s-o țină pentru totdeauna închisă în matca emoției religioase. Oamenii începură să simtă necesitatea picturii ca pe a unui lucru ce intra în viața lor de toate zilele, aproape așa cum azi noi simțim nevoia de jurnale; era un lucru prea firesc, deoarece, pînă la invenția tiparului, pictura era singura cale, în afară de vorbirea directă, de a comunica idei maselor. Aproape în aceeași vreme în care Bellini și contemporanii săi ajungeau la maturitate, Renașterea încetase de a mai fi o mișcare intelectuală întreținută numai de învățați și de poeți. Ea se răspîndise destul de mult spre a reclama expresii populare pe lîngă cele literare, și astfel, către sfîrșitul secolului al XV-lea, avea să-și îndrepte atenția spre pictură, mod de expresie pe care Biserica după o mie de ani de folosință, îl făcuse familiar și foarte îndrăgit de toată lumea.

Spre a înțelege ce a însemnat Renașterea la vremea în care spiritul său începuse a-și găsi deplină întrupare în pictură, e necesară o scurtă privire asupra gîndirii italiene din epoca precedentă; deoarece numai cînd această gîndire a atins un anume punct, pictura a devenit mijlocul ei de expresie cel mai natural.

III

Cei o mie de ani cîți au trecut de la triumful creștinismului pînă la jumătatea secolului al XIV-lea, au fost în chip fericit comparați cu primii cincisprezece sau șaisprezece ani din viața unui individ. Plini fie de tristețe, fie de bucurii, de furtună sau de pace, acești ani timpurii sînt în primul rînd caracterizați prin prezența unei tutele și printr-o slabă conștiință a personalității. Dar către sfîrșitul celui de al XIV-lea veac s-a întîmplat în Europa cam ceea ce se întîmplă în viețile tuturor indivizilor înzestrați: trezirea simțului personalității. Și deși acest fenomen se simțea într-o mai mare sau mai mică măsură peste tot, în Italia el a avut loc mai devreme decît în restul Europei și a fost mult mai puternic resimțit. Prima sa manifestare a constat într-o curiozitate fără margini și insațiabilă, îmboldind pe oameni să afle tot ceea ce puteau afla despre lume și despre om. Ei au început plini de rîvnă să studieze literatura clasică și vechile monumente, pentru că acestea făgăduiau să le dea cheia a ceea ce părea un imens depozit de cunoștințe uitate; erau de fapt împinși spre studiul antichității de același impuls care, puțin mai tîrziu, avea să ducă la invenția tiparului și la descoperirea Americii.

Prima consecință a întoarcerii la literatura clasică a fost cultul măreției umane. Literatura latină, pe care italienii în chip firesc au ajuns s-o cunoască mai curînd decît pe cea greacă, se ocupa îndeosebi cu politica și cu războiul, acordînd un loc cu totul disproporționat individului, căci vorbea numai despre cei ce fuseseră implicați în marile evenimente. Și de la înțelegerea măreției acestora nu e decît un pas pînă la credința că persoanele ce au luat parte la ele au fost la fel de grandioase. Nutrită și de tonul puțin retoric al literaturii Romei, această credință venea în întîmpinarea conștiinței personalității și avea să ducă la acea admirație fără margini față de geniul uman și de operele lui: admirație care a devenit o trăsătură distinctivă, proeminentă, a primei Renașteri. Cele două tendințe au acționat una asupra alteia. Literatura latină a stimulat admirația față de geniu, și această admirație la rîndul ei a mărit interesul pentru acea perioadă din istoria lumii în care geniul părea a fi fost mai curînd o regulă decît o excepție: cu alte cuvinte, a sporit interesul pentru antichitate.

Spiritul de investigație, niciodată satisfăcuta curiozitate a acestei vremi, a dus deopotrivă la studiul artei antice pe lîngă cel al literaturii; și dragostea pentru antichitate a avut drept rezultat imitarea edificiilor și statuilor, așa cum se întîmplase cu cărțile și cu poemele ei. Picturi antice n-au fost descoperite decît cu mult prea tîrziu, în vreme ce clădiri și statui puteau fi văzute peste tot, oricînd i-ar fi trecut cuiva prin gînd să le privească. Rezultatul a fost că, pe cînd arhitectura și sculptura Renașterii au fost direct și puternic influențate de antichitate, pictura a suferit influența acesteia numai în măsura în care studiul antichității condusese la o mai mare măiestrie și la un gust mai pur. Spiritul de investigație s-a putut astfel manifesta doar indirect în pictură și anume în măsura în care avea să contribuie la o treptată perfecționare a mijloacelor tehnice ale meșteșugului pictural.

Cultul nelimitat al geniului, precum și admirația față de personalitățile antichității care supraviețuiseră cu marile lor nume nemicșorate, aveau să aibă în curînd două consecințe. Una a fost dragostea de glorie, iar cealaltă, protecția acordată acelor arte socotite capabile a transmite posterității faima nescăzută a unui nume. Gloria vechii Rome fusese purtată prin veacuri de poeți și istorici, de arhitecți și de sculptori; și italienii, simțind că aceleași mijloace pot fi folosite spre a transmite operele lor unei posterități la fel de îndepărtate, și-au făurit o nouă religie a gloriei, cu poeți și artiști drept sacerdoți. La început, noul sacerdoțiu a fost aproape în întregime rezervat scriitorilor, dar în mai puțin de o generație, arhitecții și sculptorii au început și ei să-l slujească. Pasiunea de a clădi este în ea însăși una dintre cele mai instinctive; dar un nume și un blazon, săpate cu multă artă și la vedere expuse pe fațada unei biserici sau a unui palat, puteau, ca și laudele scrise de poeți și istorici — și acest lucru a fost ușor înțeles — să transmită posterității amintirea ctitorilor lor. Într-adevăr, pasiunea pentru glorie mai curînd decît dragostea de frumos a dat primul impuls acelei protecții ce a fost acordată artelor în Renaștere. Frumusețea era treaba artiștilor, deși nu încape îndoială că protectorii lor își dădeau prea bine seama că un edificiu sau un monument cu cît erau mai impunătoare și mai frumoase cu atît aveau să fie mai admirate și capabile a le transmite numele posterității; instinct care nu i-a înșelat; pentru că, dacă faptele lor propriu-zise n-ar fi putut atrage spre a le studia, decît pe specialist sau pe erudit, edificiile și monumentele înălțate de ei — de niște principi ca Sigismondo Malatesta, Federico de Urbino sau Alfonso de Napoli — au determinat pe toți oamenii cultivați să creadă că acești principi au fost într-adevăr atît de mari pe cît ei înșiși doriseră să apară în ochii posterității.

Cum pictura nu contribuise cu nimic la transmiterea gloriei marilor romani, primele generații ale Renașterii n-au așteptat nimic de la ea, și nu i-au acordat protecția pe care, în schimb, Biserica, spre realizarea țelurilor ei, continua să i-o acorde. Renașterea a început să cultive în mod special pictura, numai atunci cînd propriul ei spirit se desfășurase larg și cînd setea de cunoaștere, de putere și de glorie, încetase de a mai fi singura pasiune recunoscută; cînd, în sfîrșit, urmînd pilda Bisericii, oamenii începură să se îndrepte spre pictură, spre a obține expresia emoțiilor profunde. Dragostea de glorie, această nouă religie, cum am convenit s-o numim, este, în esență, un lucru foarte lumesc, de vreme ce se întemeiază pe stima umană. Curiozitatea nemărginită a Renașterii trebuia inevitabil să ducă la interesul pentru viață și la acceptarea lucrurilor pentru ceea ce sînt — pentru calitățile lor intrinseci. Și din clipa în care oamenii încetară să-și mai pironească ochii spre cer, ei îi coborîră asupra pămîntului și începură să vadă că multe lucruri desfătătoare se aflau pe suprafața lui. Propriile lor chipuri și înfățișări trebuie să li se fi părut surprinzător de interesante și, avînd în vedere cît de puțin Sf. Bernard și alți sfinți medievali îi lăsase în această privință să spere, nemaipomenit de frumoase. O nouă convingere s-a născut: aceea că pura plăcere de a trăi constituie o parte însemnată a vieții. Și o dată cu aceasta, o nouă pasiune se ivi: pasiunea pentru frumusețe, pentru grație și eleganță.

Sugeram mai sus că Renașterea a fost în istoria Europei moderne o perioadă comparabilă cu tinerețea în viața individului. Asemeni tinereții, ea a iubit podoabele și jocul. Cu cît erau mai pătrunși de noul spirit, cu atît oamenii îndrăgeau mai mult ceremoniile sărbătorești. Aceste serbări au fost chiar un mod de alinare a multora dintre pasiunile dominante ale timpului: un om putea aici să desfășoare cît lux îi plăcea, să-și satisfacă dragostea pentru antichitate, costumîndu-se în Cesar sau Anibal, pasiunea de a cunoaşte, cercetînd în ce chip se îmbrăcau romanii și cum călăreau în triumfurile lor; dragostea de glorie, risipind bogății și ingeniozitate în organizarea alaiurilor; și, mai presus de orice, își puteau satisface din plin patima de a simți că trăiesc. Scriitori solemni n-au pregetat să descrie în cele mai mărunte detalii serbările la care asistaseră.

Am mai spus că primele elemente ale Renașterii, pasiunea de a cunoaște și gloria, n-au fost de natură a da imbolduri noi picturii. Iar cît privește antichitatea, ea nu era pentru această artă o sursă de inspirație nemijlocită ca pentru arhitectură și sculptură. E drept că dragostea de glorie îndemnase pe cei care nu-și puteau îngădui a înălța edificii monumentale să decoreze capelele cu fresce, în care portretele lor erau strecurate cu timiditate. Dar numai atunci cînd avea să capete conștiința desăvîrșită a interesului său pentru viață și pentru stăpînirea acestei lumi, Renașterea s-a îndreptat, și trebuia să se îndrepte, spre pictură; pentru că nu încape îndoială că pictura e în chip deosebit aptă să reprezinte aparențele lucrurilor cu acea strălucire a luminii și cu acea bogăție de culori ce dau măsura arzătoarelor emoții umane.

IV

În momentul în care, așa cum se întîmplase mai înainte cu ideile religioase, vederile Renașterii asupra lumii începeau a-și căuta în chip firesc expresie în pictură, această expresie avea să fie aflată mai limpede ca oriunde la Veneția; și poate că în acest fapt rezidă interesul nepieritor suscitat de pictura venețiană. Din acest moment vom începe istoria ei.

Plăcerea mereu sporită de a trăi, cu fireștile ei urmări: fericirea de a se simți sănătos, dragostea de frumos, înclinarea spre bucurie, erau simțite mult mai puternic la Veneția decît în orice parte a Italiei. Explicația acestui fapt poate fi găsită în caracterul guvernării venețiene, care lăsa prea puțin loc satisfacerii pasiunii de glorie personală și-și împovăra cetățenii cu atîtea sarcini publice, încît aveau prea puțin răgaz pentru studiu. Astfel, unele pasiuni dominante ale Renașterii neaflîndu-și împlinire la Veneția, alte pasiuni se cereau cu mai multă stăruință satisfăcute. Apoi Veneția era singurul stat italian care se bucura, și încă de mai multe generații, de pace internă. Aceasta dădea venețienilor gustul pentru confort, pentru tihnă, pentru strălucire, un anume rafinament al purtărilor, o omenie în simțiri, ceea ce a făcut din ei primul popor modern al Europei. De vreme ce Veneția oferea prea puține condiții pentru afirmarea gloriei personale, cei care se îndeletniceau cu perpetuarea gloriei, umaniștii, aflară la început o slabă încurajare aici, și astfel venețienii scăpară de preocupările absorbante ale arheologiei și ale științei pure, care covîrșiseră de timpuriu la Florența. Ceea ce, în sine, nu era un avantaj, dar s-a întîmplat să fie un lucru prielnic pentru Veneția, unde condițiile de viață fuseseră o vreme de așa natură încît consolidaseră dragostea pentru lucrurile frumoase. Cu alte cuvinte, sentimentul frumosului n-a fost împiedicat în dezvoltarea lui naturală. Arheologia ar fi căutat să-l supună bunului gust din trecut, un procedeu care rareori favorizează dezvoltarea bunului gust în prezent. Prea multă arheologie și prea multă știință ar fi sfîrșit prin a face arta venețiană academică, în loc s-o lase să devină, cum s-a întîmplat, produsul unei firești maturizări a interesului pentru viață și a dragostei de plăceri. În Florența, e adevărat, arheologia se dezvoltase aproape simultan cu celelalte arte, dar e posibil că tocmai de aceea pictorii florentini nu și-au dat niciodată seama pe deplin cît de deosebită era sarcina lor față de cea a arhitecților și sculptorilor. Și astfel, la vremea în care Renașterea începea să-și afle cea mai înaltă expresie în pictură, florentinii erau prea mult legați de idealurile clasice ale formei și compoziției, cu alte cuvinte, prea academici, spre a da chip arzătoarelor sentimente ale vieții și plăcerii.

Astfel se întîmplă că în picturile venețiene de la sfîrșitul secolului al XV-lea nu găsim nici căința, nici evlavia anilor de început în care biserica singură folosise pictura ca interpret al emoțiilor și nici acea știință a formei ce caracterizează pe florentini. Maeștrii venețieni ai acestei vremi, deși în aparență continuau să picteze madonne și sfinți, în realitate pictau oameni frumoși, sănătoși și robuști, asemeni lor înșile, oameni care purtau veșmintele lor strălucitoare cu demnitate, care aflau prețul vieții în pura bucurie de a trăi, fără a-i cerceta temeiul metafizic. Într-un cuvînt, picturile venețiene din ultima decadă a secolului nu erau îndreptate, ca altădată, spre un sentiment de evlavie, nici nu căutau a stîrni admirație, ca la Florența; singurul lor rost era simpla bucurie.

Biserica însăși, cum s-a spus, învățase pe fiii ei să considere pictura drept un limbaj. Acum, de vreme ce pasiunile pe care oamenii îndrăzneau să le mărturisească nu mai erau legate doar de fericirea într-o viață viitoare, ci mai cu seamă de cea în viața prezentă, era de așteptat ca pictura să dea glas acestor aspirații mai umane și să părăsească idealurile revolute ale bisericii.

La Florența, pictorii nu păreau a fi în stare și nici dornici de a face cu adevărat populară arta lor. De altfel, acest lucru nici nu era necesar acolo, deoarece Poliziano, Pulci și Lorenzo de' Medici satisfăceau setea de a se exprima a florentinilor, adresîndu-li-se în limbajul pe care timpuriul lor entuziasm pentru antichitate și darurile cu care erau înzestrați de la natură îi făcuseră să-l înțeleagă mai bine decît pe oricare altul — limbajul poeziei. Numai la Veneția, pictura a rămas ceea ce fusese peste tot în Italia în vremea mai veche, limba comună a întregii mase a poporului. Artiștii venețieni au avut astfel cele mai puternice imbolduri spre a perfecționa acele procedee folosite de pictori pentru ca picturile să apară ca niște imagini reale ale propriei lor generații; și generația lor era într-adevăr legată de realitate mai neclintit decît oricare altă generație de la triumful creștinismului. Aici din nou asemuirea dintre Renaștere și tinerețe se cuvine amintită. Capacitatea tinereții de a cuprinde realitatea nu poate fi pusă în cumpănă cu cea a vîrstei mature, și nu trebuie să ne așteptăm a descoperi în Renaștere o pasiune de a cunoaște lucrurile în ele însele așa cum o avem noi; cu toate acestea, capacitatea ei de a îmbrățișa domeniul realității era mult mai mare decît cea a Evului Mediu.

Pictura, adaptîndu-se noilor idei, își dăduse seama că nu putea ajunge la reprezentări satisfăcătoare folosind numai forma și culoarea, dar că i se cerea lumină și umbră și efecte de spațiu. Într-adevăr, dacă ușoare greșeli de desen pot dăuna mai puțin, erorile de perspectivă, de distribuție a planurilor și de culoare distrug complet un tablou în ochii unor oameni care, ca venețienii, aveau experiența cotidiană a picturii. Și de aceea vedem pe pictorii venețieni din ce în ce mai atenți să dea spațiului pe care-l pictează adîncimea lui reală, să dea obiectelor solide efectul deplin al rotunjimii, să mențină diferitele părți ale unei figuri pe același plan, și străduindu-se a situa lucrurile la locurile lor, unul în spatele altuia. Încă de la începutul secolului al XVI-lea, cîțiva dintre marii pictori venețieni reușiseră să reprezinte obiectele îndepărtate din ce în ce mai puțin distincte și din ce în ce mai mici, ajungînd totodată să ofere o anume aparență de realitate atmosferei. Acestea sînt cîteva din problemele speciale ale picturii, deosebite, de pildă, de cele ale sculpturii, probleme pe care, dintre italieni, numai venețienii și pictorii apropiați de ei, le-au rezolvat cu succes.

V

Pictorii care la sfîrșitul secolului al XV-lea au rezolvat cu cel mai mare succes aceste probleme au fost Giovanni și Gentile Bellini, Cima da Conegliano și Carpaccio, fiecare dintre ei atrăgîndu-ne cu atît mai mult cu cît au păstrat legătura cu viața cotidiană a vremii lor. Am vorbit mai sus despre sărbători și cît de caracteristice erau acestea pentru Renaștere, îndeplinind rolul unui fel de supapă de siguranță pentru pasiunile ei predominante. Veneția și ea a cunoscut dragostea de glorie și pasiunea aceasta era poate aici chiar mai intensă, fiind toată închinată statului. Venețienii nu pregetau nimic spre a spori măreția, gloria și strălucirea patriei lor. Ceea ce i-a îndemnat să facă din orașul lor acel minunat monument al dragostei și venerației pe care le nutreau pentru republică, monument care și azi suscită mai multă admirație și oferă mai multă plăcere decît oricare altă operă zămislită de impulsul artistic al omului. Ei nu s-au mulțumit să facă din orașul lor cel mai frumos oraș din lume; dar în cinstea lui au instituit serbări înzestrate cu toată solemnitatea riturilor religioase. Procesiuni și cortegii pe uscat și pe mare, fără nimic din acel grosolan element de improvizație ce le caracteriza în restul Italiei, constituiau o parte integrantă a funcțiunilor statului venețian, asemeni Marei Messe în biserica catolică. Astfel de ceremonii, cu Dogele și senatorii rînduiți în somptuoase costume, nu mai puțin riguros prescrise decît odăjdiile eclesiaștilor, în mijlocul arhitecturii feerice din Piazza și de pe canale, constituiau evenimentul așteptat cu foarte mare nerăbdare, oferind cea mai profundă satisfacție dragostei venețienilor pentru statul lor și pasiunii lor pentru strălucire, frumusețe și veselie. Ei ar fi organizat asemenea ceremonii în fiecare zi, dacă ar fi fost cu putință, și de aceea, spre a se consola de raritatea lor, le făcea plăcere să le privească în imagini. Astfel cele mai multe picturi venețiene de la începutul secolului al XVI-lea tindeau să ia forma unor magnifice procesiuni, atunci cînd nu erau chiar reprezentări adevărate ale acestora. Ele erau procesiuni fie în Piazza, ca în pictura lui Gentile Bellini « Corpus Domini », fie pe apă, ca în pictura lui Carpaccio, în care apare sfînta Ursula ce-și ia rămas bun de-acasă; sau reprezentau unul din spectacolele somptuoase dar obișnuite ale Veneției, primirea sau plecarea ambasadorilor, ca în cîteva din picturile seriei consacrate de același Carpaccio sfintei Ursula; sau înfățișau în Piazza simple grupuri de oameni în strălucitoare costume, ca în *Predica sfîntului Marcu* a lui Gentile Bellini. Nu numai îndrăgostitul de plăceri Carpaccio, dar și austerul Cima, la bătrînețe, transforma orice legendă biblică sau sfîntă într-un pretext de a picta o ceremonie.

Dar mai există încă o explicație a popularității acestor picturi. Compozițiile decorative care urmau să fie executate de cei mai faimoși maeștri în sala Marelui Consiliu din palatul Dogilor trebuiau prin natura subiectului lor să reprezinte ceremonii. Statul venețian încuraja pictura, întocmai cum făcuse și Biserica; el voia a face cunoscută propria-i glorie supușilor săi, care să fie pătrunși de ea fără vreo cercetare critică. Veneția, e adevărat, nu era singura cetate care se folosea de pictură în scopuri politice; dar în timp ce frescele lui Ambrogio Lorenzetti de la Siena erau menite să predice o guvernare conformă catehismului, picturile din marea sală a palatului Dogilor urmăreau a ține trează în mintea venețienilor gloria, ca și politica, statului lor. Aceste picturi murale reprezentau subiecte ca *Dogele obținînd împăcarea dintre Papa și Împăratul Frederic Barbarossa*, un eveniment ce marca debutul Veneției în domeniul politicii continentale și care exemplifica totodată politica sa statornică de a-și împlini propriile țeluri menținînd echilibrul de puteri între aliații papei și cei ai vrăjmașului lui. Prima ediție, spre a vorbi astfel, a acestor picturi a fost executată la sfîrșitul secolului al XIV-lea și la începutul celui de al XV-lea. Dar către sfîrșitul acestui secol, ele nu mai satisfăceau noul sentiment al realității și al frumosului și încetaseră astfel de a-și mai împlini scopul, care era glorificarea statului. Bellini, Alvise Vivarini și Carpaccio fură chemați să execute o nouă versiune a acelorași subiecte, și aceasta constitui un prilej excelent pentru venețieni de a-și da seama cît de mult îndrăgeau picturile de serbări.

E curios de amintit că, aproape în aceeași vreme, Florența comanda și ea celor mai mari pictori ai săi opere pentru Sala Consiliului, dar dîndu-le aproape deplină libertate în alegerea subiectelor. Michelangelo își alese ca temă: «Florentinii surprinși de pisani în timp ce se scăldau», iar Leonardo, « Bătălia pentru drapel ». Nici una din aceste picturi nu urmăreau în primul rînd să glorifice republica florentină, ci mai curînd să ofere un prilej de manifestare geniului pictorului, lui Michelangelo în tratarea nudului, lui Leonardo în reprezentarea mișcării și a vieții. Fiecare, după ce și-a manifestat pe deplin talentul în desenarea cartoanelor, n-a mai arătat nici un interes pentru executarea picturii, și nici unul din angajamente n-a mai fost îndeplinit. Nici nu știm dacă consilierii florentini s-au putut bucura de executarea acestor cartoane, pe care imediat au pus stăpînire ucenicii pictori, transformînd sala în care erau expuse într-o adevărată academie de artă.

VI

Sala marelui consiliu din Veneția nu pare să fi devenit vreodată o academie de artă și deși picturile au dat fără îndoială impulsuri hotărîtoare artiștilor, efectul lor asupra publicului, căruia îi erau adresate, a fost mult mai mare.

Consilierii nu erau singurii oameni care puteau să se bucure de admirația fascinantelor picturi înfățișînd somptuoase serbări și cortegii. Societățile de ajutor reciproc, sau *Scuole*, cum erau numite, n-au întîrziat să ceară maeștrilor care lucraseră în palatul Dogelui să execute picturi la fel de strălucitoare pentru sălile lor de întrunire. *Scuole*-le San Giorgio, Santa Ursula și San Stefano angajează pe Carpaccio; *scuole*-le San Giovanni și San Marco, pe Gentile Bellini, iar altele, pictori minori. Operele executate pentru aceste *scuole* au o importanță deosebită atît prin faptul că ele constituie tot ce ne-a rămas spre a ne face o idee de picturile din palatul Dogelui, distrus de foc în 1576, cît și prin aceea că formează tranziția spre arta de mai tîrziu. Intocmai cum statul alegea subiecte care să-l glorifice și să instruiască poporul asupra istoriei și politicii sale, la fel aceste *scuole* aveau picturi menite să glorifice pe sfinții patroni și să țină vii în minte faptele și exemplul lor. Unele dintre aceste picturi — mai bine zis, toate — au aspectul unor ceremonii; dar chiar ca atare, dată fiind funcțiunea lor mai curînd domestică, stilul de înalt ceremonial e mai scăzut, și sînt introduse elemente luate direct din viața de toate zilele. Gentile Bellini, în al său *Corpus Domini*, pictează nu numai solemna și scînteietoarea procesiune din Piazza, dar și tineri eleganți umblînd țanțoși în zorzoanele lor, străini gură-cască și pînă și nelipsitul cerșetor de la ușa bisericii Sfîntul Marcu. În *Minunile adevăratei cruci*, Gentile Bellini introduce gondolieri avînd grijă să scoată în evidență toată frumusețea figurilor svelte și grațioase care mînuiesc vîslele, și nu înlătură un episod anecdotic ca cel al servitoarei care, de pe pragul casei, privește la un negru gata să se arunce în apă. El tratează acest fragment pictural cu un farmec desăvîrșit și, s-ar putea spune, cu acea delicatețe de simțire pentru simplele efecte de lumină și de culoare pe care o întîlnim la pictorii olandezi ca Vermeer din Delft și Pieter de Hoogh. Astfel de episoade din operele primilor mari maeștri venețieni trebuie să fi acționat asupra publicului asemeni unei scîntei căzute pe o iască. Ele au găsit firește o imediată și sigură popularitate, de vreme ce aveau să joace un rol din ce în ce mai important în picturile executate pentru *scuole*, din subiectele cărora multe deveniseră repede studii ale vieții venețiene de toate zilele. Aceasta s-a petrecut îndeosebi cu operele lui Carpaccio. Acestuia îi plăceau scenele din viața domestică, tot atît de mult ca și ceremoniile. *Visul Sfintei Ursula* ne înfățișează o tînără fată dormind într-un iatac scăldat de suava lumină a zorilor. Într-adevăr, această pictură ar putea fi socotită mai curînd ca imaginea unei camere cu o lumină ce alunecă gingaş pe pereți, pe vasele cu flori din fereastră, pe măsuța de scris și pe dulap. O tînără fată se întîmplă să doarmă în pat, dar pictura e departe de a fi simpla ilustrație economică a acestui episod din viaţa sfintei. La fel, să luăm acum din aceeaşi serie opera în care regele maur concediază pe ambasadori. Carpaccio a făcut din ea o scenă de cancelarie în care protagoniştii principali nu sînt nici regele, nici ambasadorii, ci efectul de lumină ce pătrunde printr-o uşă laterală de la stînga și un biet diac îndeletnicindu-se cu scrisul lui. Sau iar, să luăm *Sfîntul Ieronim în camera sa de lucru*, de la *scuola* San Giorgio. Aici nu întîlnim altceva decît un umanist veneţian stînd în confortabila, luminoasa sa bibliotecă, în mijlocul cărților sale, cu mica lui poliță de bric-à-brac de-a lungul unui perete. Nimic din înfățișarea lui sau din cele din juru-i nu ne vorbește de o viață de asceză sau de arzătoarea meditație închinată problemelor păcatului și mîntuirii. Chiar *Înfățişarea Fecioarei la templu*, care oferea un prilej strălucit pentru o procesiune, Carpaccio avea s-o transforme odată într-o pictură reprezentînd o simplă fată mergînd la prima ei cuminecătură. Cu alte cuvinte, Carpaccio are talentul unui pictor de gen și în acest sens, el e primul maestru italian. Pictura sa de gen se deosebește de cea olandeză sau franceză nu prin natura, ci prin gradul ei. Pictura de gen olandeză e mult mai democratică, și de o calitate picturală mult mai rafinată, dar întocmai cum face și Carpaccio, tratează subiectul, pentru capacitățile lui picturale și pentru efectele de culoare și de clarobscur.

VII

La începutul Renașterii, pictura era aproape în întregime consacrată Bisericii. De la Biserică, a trecut în sălile de consiliu și apoi, în *scuole*. Iar aici s-a dezvoltat repede într-o artă neavînd un scop mai înalt decît să picteze viața somptuoasă a aristocrației. De acum încolo, nimic n-o mai împiedica de-a-ncepe să împodobească locuințele celor avuți.

În secolul al XVI-lea, pictura nu era privită cu respectul distant pe care i-l acordăm astăzi. Ea era un lucru tot așa de ieftin cum avea să devină tiparul, și de o întrebuințare la fel de curentă. Ajunși la acel grad de cultură în care erau capabili să facă deosebire între senzații și să distingă plăcerea de instrucție, venețienii și-au dat seama că pictura le oferea o neîndoielnică plăcere. De ce ar fi trebuit să meargă mereu la palatul Dogelui sau la vreo *scuola* spre a se bucura de această plăcere ? Aceasta ar fi constituit o nu mai mică suferință decît, pentru noi, faptul de a nu putea asculta muzică decît într-o sală de concert. Ceea ce nu-i o simplă comparație retorică, pentru că, în viața venețiană a secolului al XVI-lea, pictura ocupa același loc pe care muzica-l ocupă în viața noastră. Nu i se mai cerea să nareze istorii sau să învețe pe privitori catehismul. Cărțile tipărite, care începuseră să se înmulțească, satisfăceau pe deplin aceste două nevoi. În general, venețienii erau prea puțin credincioși și în consecință nu aveau de ce ține la acele picturi care să-i îndemne la pocăință sau evlavie. Ei preferau picturi plăcut colorate care să le evoce acel mod de viață pe care îl îndrăgeau cel mai mult: petrecerile rafinate, plimbările la țară, sau dulcile vise ale tinereții. Singură pictura venețiană, printre școlile italiene, era gata de a satisface o astfel de preferință și de aceea ea deveni prima artă pur modernă: pentru că deosebirea fundamentală ce poate fi relevată între artele din timpurile vechi și cele din timpurile moderne, constă în faptul că astăzi artele tind să răspundă din ce în ce mai mult necesităților actuale ale oamenilor, pe cînd în vechime erau considerate a fi în slujba unui scop supraomenesc.

Picturile potrivite pentru o casă erau firește deosebite de cele reclamate de o sală de consiliu sau de o *scuola*, unde picturi vaste, cu numeroase personaje, se aflau la locul lor. Pentru o casă particulară erau necesare picturi mai mici, care să poată fi ușor mutate. Deci, dimensiunile, întîi de toate, excludeau reprezentările de serbări și, în orice caz, serbarea era un subiect prea formal spre a conveni oricăror stări de spirit — prea semănînd cu o fanfară cîntînd neîncetat în cameră. Pictura de șevalet nu se cuvenea să aibă subiecte prea strict definite, ci din cele care să nu îngăduie, întocmai unei sonate, a fi traduse în cuvinte. Cîteva din operele tîrzii ale lui Giovanni Bellini sînt de această natură. Ele sînt pline de acea subtilă, rafinată poezie care nu poate fi exprimată decît prin formă și culoare. Dar erau puțin cam austere ca formă, cu o culoare puțin cam sobră, spre a mai putea fi pe gustul tinereții vesele și fără de griji a vremii. Carpaccio nu pare să fi pictat multe picturi de șevalet, deși spiritul lui strălucitor, fantezia lui încîntătoare, dragostea pentru culoare și temperamentul său vesel l-ar fi indicat admirabil pentru acest gen de pictură. Dar Giorgione, urmașul acestor doi maeștri, stăpîn de la început pe moștenirea lor, a îmbinat simțirea rafinată și poezia lui Bellini cu veselia lui Carpaccio și cu dragostea pentru frumusețe și culoare. Îmboldit de entuziasmele propriei sale generații, așa cum nu fusese dat celor ce trăiseră alte faze ale simțirii, Giorgione a realizat picturi atît de perfect acordate cu spiritul matur al Renașterii, încît aveau să întîmpine succesul pe care-l obțin numai acele lucruri ce trezesc în noi sentimentul unei necesități și sînt în același timp în stare de a-l satisface.

Viața lui Giorgione a fost scurtă și foarte puține din operele lui — abia o duzină — au scăpat de distrugere. Dar acestea sînt de ajuns spre a ne îngădui o privire fulgerătoare asupra acelei scurte clipe în care Renașterea și-a aflat cea mai genuină expresie în pictură. Prea violentele ei pasiuni se domoliseră acum, transformîndu-se într-o sinceră prețuire a frumuseții și a realităților umane. Ar fi într-adevăr greu de spus despre Giorgione mai mult decît atît, și anume că picturile lui sînt reflexul desăvîrșit al vremii de apogeu a Renașterii. Operele sale, ca și cele ale contemporanilor și urmașilor săi, continuă să fie încă prețuite mai ales de cei ale căror atitudini mentale și spirituale sînt mai înrudite cu cele ale Renașterii, sau de către cei care consideră arta italiană nu numai ca artă, dar și ca un produs al acestei perioade. În aceasta rezidă într-adevăr interesul ei major. Alte școli au îndeplinit mult mai mult în domeniul purei picturi decît cea italiană. Un critic de artă serios ar pregeta să pună chiar cele mai bune opere ale italienilor, luîndu-le în considerare din punct de vedere tehnic, alături de operele marilor olandezi, ale marilor spanioli și chiar ale maeștrilor de azi. Adevăratul nostru interes pentru pictura italiană este, în fond, interesul pentru acea artă pe care în chip instinctiv o simțim a fi fost cea mai desăvîrșită expresie a acelei perioade din istoria Europei moderne, semănînd cel mai mult cu tinerețea. Renașterea e înzestrată, într-adevăr, cu fascinația acelor ani în care păream plini de făgăduințe atît față de noi înșine cît și față de ceilalți.

VIII

Giorgione a creat un gen pe care ceilalți pictori trebuiau să-l cultive, riscînd altfel să nu găsească amatori. Pictorii mai bătrîni s-au adaptat cum au putut mai bine. Unul dintre ei, într-adevăr, îndreptîndu-se spre ceea ce era nou într-o manieră plină de un farmec singular, dădu operelor sale tîrzii toată frumusețea și suavitatea zilelor de primăvară în Italia. Auzind titlul unei opere de Catena de la National Gallery, *Un războinic îngenunchind în adorație în fața pruncului Isus*, cine ar putea imagina surpriza plăcută ce i-o rezervă pictura ? E un înmiresmat peisaj de vară în care respiră cu încîntare cîteva calme personaje, dintre care unul, în armură, avînd ceva din strălucirea Orientului, îngenunchează la picioarele Fecioarei, în vreme ce un romantic paj îi ține calul de frîu. Menționez îndeosebi această pictură, deoarece
este ușor accesibilă și pentru că oferă un exem-

plu eminent al modului giorgionesc de a trata un subiect; nu pentru a nara ceva, nici pentru a demonstra virtuozităţi de meşteşug, nici pentru vreun sentimentalism nemijlocit, ci pentru peisajul graţios, pentru efectele de lumină şi culoare şi pentru suavitatea relaţiilor umane. Tabloul de altar al lui Giorgione de la Castelfranco e tratat exact în acelaşi spirit, dar cu mult mai mult geniu.

Pictorii tinerei generaţii nu-şi puteau încerca succesul, dacă nu se hotărau să furnizeze picturi în stilul lui Giorgione. Dar înainte de a încerca să apreciem ceea ce tinerii erau chemaţi să facă, trebuie să luăm în consideraţie acel minunat produs al Renaşterii şi al artei picturale — portretul.

IX

Dorinţa de perpetuare a faimei personale, menţionată de mai multe ori drept una din pasiunile majore ale Renaşterii, a generat acea dorinţă universală de a lăsa posterităţii amintirea propriei înfăţişări. Cea mai sigură cale de împlinire a acestei dorinţi părea a fi cea încercată cu deplin succes de către marile personalităţi romane, ale căror efigii deveneau din ce în ce mai familiare odată cu dezgropările de noi busturi şi medalii. Şi astfel, primele generaţii ale Renaşterii s-au adresat sculptorilor şi medaliştilor în scopul de a transmite posterităţii chipurile lor. Asemenea artişti, capabili de a-şi împlini perfect misiunea, puteau fi lesne găsiţi. Materialul în care lucrau era în stare a da operelor lor acel aspect de soliditate, atît de greu de obţinut în pictură. Totodată, nu li se cerea, în fond, decît să plăsmuiască acel material într-o formă dorită. Nu era nevoie nici de compoziţie, nici de culoare. E de ajuns acest lucru spre a ne explica de ce arta lor avea să înflorească cea dintîi. Să mai ţinem seama şi de faptul că sculptorii şi medaliştii se puteau inspira direct din modelele antice şi că, graţie studierii acestora, ei au intrat de timpuriu în contact cu tendințele Renașterii. Pasiunea pe atunci covîrșitoare pentru acele tipuri cu o individualitate pronunțată, ca și spiritul de analiză ce era astfel suscitat, i-au silit pe artiști să studieze cu asemenea statornică răbdare înfățișarea unui chip omenesc, încît au dobîndit capacitatea de a conferi trăsăturilor unei figuri proprietatea de a aparține acelui întreg coerent pe care noi îl numim «caracter». Astfel, la o vreme în care pictorii încă nu se deprinseseră să deosebească un chip de altul, Donatello sculpta busturi ce au rămas neegalate ca studii de caracter, iar Pisanello turna medalii de bronz și de argint ce pot fi considerate ca cele mai înalte titluri de glorie ale modelelor efigiate.

Un bust ca cel al lui Niccolò da Uzzano de Donatello, arată totuși în mod clar că Renașterea nu putea rămîne satisfăcută cu portretul sculptat. Acest bust e colorat ca în realitate, ajungînd să producă pentru o clipă o atît de puternică impresie de viață, încît imediat după aceea devine straniu. Contemporanii lui Donatello trebuie să fi încercat aceeași impresie, de vreme ce busturi de acest fel sînt totuși rare. Dar, oricît de puține, ele sînt suficiente spre a dovedi că elementul cromatic nu putea lipsi unui portret satisfăcător: cu alte cuvinte că pictura, și nu sculptura, era chemată să devină adevărata artă a portretului în Renaștere.

Cel mai mare sculptor al Renașterii timpurii n-a fost singurul artist care să simtă necesitatea culorii în arta portretului. Vittore Pisano, cel mai mare medalist al acestei epoci și al tuturor vremurilor, a simțit-o la fel de intens, și, cum era și pictor, avea să fie printre cei dintîi care să consacre portretului această artă a picturii. Dar, în vremea sa, pictura era o artă prea puțin dezvoltată, astfel că portretul avea să piardă în caracter, ceea ce cîștiga printr-un colorit plin de viață. Cele două portrete pictate ce ne-au rămas de la Pisanello sînt profiluri mult inferioare celor din medaliile sale, părînd mai curînd niște măriri ale acestora decît studii originale după modelul viu.

Abia în generația următoare, cînd atenția pictorilor avea să se concentreze cu energie asupra reproducerii acelor tipuri puternic accentuate ale umanității, ei au început să realizeze portrete pline de viață și vigoare asemeni busturilor lui Donatello din perioada precedentă. Dar și atunci, rareori s-a încercat într-un portret reprezentarea de față, care de-abia la începutul secolului al XVI-lea va deveni obișnuită. Cea mai veche realizare remarcabilă de acest fel, *Portretul Cardinalului Mezzarota*, al lui Mantegna, azi la Muzeul (Dahlem) din Berlin, nu putea fi pe placul venețienilor. Reprezentarea de față a acestui lup în piele de oaie prea punea în evidență impulsurile unui spirit egoist și cinic, ca să nu revolte pe venețieni, înclinați a socoti asemenea calități condamnabile la un individ, ele constituind strictul monopol al statului. Veneția a dorit să aibă portretele Dogilor, care decorau friza marii săli a consiliului, ca pe niște efigii de funcționari, întru totul devotați statului și nu ca pe niște evocări ale unor mari personalități: de aceea profilul apărea mai potrivit aici pentru neglijarea purelor trăsături individuale.

E semnificativ că Veneția a fost primul stat care s-a preocupat de executarea portretelor principalilor săi conducători. Cele pe care în acest scop le-au realizat Gentile și Giovanni Bellini trebuie să fi exercitat asupra artei portretului o nu mai mică influență decît exercitaseră picturile lor murale din aceeași sală asupra altor ramuri ale artei. Dar statul nu se mulțumea să păstreze asemenea amintiri ale gloriei sale numai în palatul ducal. Biserica și sfinții au fost solicitați să slujească aceluiași țel — împrejurare fericită pentru noi, deoarece dacă portretele din Marea Sală a Consiliului au pierit, cîteva tablouri de altar păstrează încă pentru noi chipurile unor Dogi.

Încă de la începutul secolului al XVI-lea, cînd picturile începuseră a fi cultivate și pentru interioarele domestice, cum erau pentru sălile publice, motivele personale se îmbină cu cele religioase în determinarea subiectelor. Deși de multă vreme o artă familiară, pictura rămăsese, în mintea multora, prea mult legată de solemnele rituri religioase și de ceremoniile statului pentru ca să fie supusă dintr-o dată unor scopuri personale de pură desfătare. Astfel peisajul avea să pătrundă în pictură sub protecția Sfîntului Ieronim: pe cînd episoadele biblice romantice, ca *Salvarea lui Moise copil* sau *Judecata lui Solomon*, ofereau un pretext pentru scene de « gen », iar portretul se strecura pe jumătate ascuns sub umbra unui sfînt proteguitor. Însă odată ce-și va consolida propria poziție, portretul nu va întîrzia să se elibereze de orice tutelă și să se revele ca unul din cele mai atrăgătoare genuri. Dincolo de satisfacția directă ce-o dă asemănarea, portretul mai trebuia să ofere bucurie ochiului și să genereze acele încîntătoare stări sufletești care erau așteptate de la orice pictură pe vremea lui Giorgione. Cu portrete asemeni celui al lui Mezzarota era aproape tot atît de greu să te împaci ca și cu însuși personajul real. Tiranizau, în loc să inspire pace și plăcere. Dar Giorgione și urmașii săi imediați au pictat bărbați și femei avînd aerul de a ne privi ca niște simpatici prieteni, cu obraji și trăsături pline de moliciune, în veșminte plăcute la pipăit, într-o ambianță evocînd suave peisaje și răcoroase adieri. De fapt în aceste portrete, asemănarea e lucrul cel mai puțin aparent, intenția adevărată fiind aceea de a desfăta ochiul, trezind în suflet temeiuri de încîntare. Iată ce ne face să înțelegem marea popularitate a portretelor la Veneția în timpul secolului al XVI-lea. Numărul lor, cum vom vedea, va crește de-a lungul secolelor.

X

Urmașilor lui Giorgione nu le rămînea decît să exploateze genul inventat de maestrul lor, spre a-și asigura succesul. Fiecare desigur aducea și ceva din personalitatea sa, însă « articolul giorgionesc », dacă mă pot astfel exprima, era mult prea cerut pentru a îngădui o prea mare abatere.

Nu mai interesa atît ce anume avea să reprezinte tabloul sau unde avea să fie așezat; tratarea trebuia să fie totdeauna strălucitoare, romantică și plină de bucuria vieții. Mulți artiști se mai consacrau încă, în primul rînd, picturii cu subiecte ecleziastice, dar și printre aceștia, unii pictori, ca Lotto și Palma, de pildă, sînt tot atît de giorgionești ca Tițian, Bonifazio sau Paris Bordone.

Tițian, în ciuda unei firi mai viguroase, mai puțin rafinate, n-a făcut timp de o generație, după moartea lui Giorgione, decît să calce pe urmele acestuia. O diferență de calitate între cei doi maeștri poate fi sesizată încă de la început, dar spiritul care îi animă pe amîndoi este identic. Picturile pe care Tițian le-a pictat la zece ani după moartea tovarășului său au nu numai unele calități giorgionești, dar și ceva mai mult, ca și cum ar fi opera unui Giorgione mai matur, mai stăpîn pe sine, cu o mai vastă și sigură îmbrățișare a lumii. În același timp, ele mărturisesc o nescăzută spontaneitate a bucuriei de a trăi și chiar un simț sporit al prețului și demnității vieții însăși. Ce alai de capodopere poate fi adus drept mărturie! În *Înălțarea la cer*, de exemplu, Fecioara se avîntă spre ceruri, nu purtată pe brațele îngerilor, ci înălțată de plenitudinea vieții sale interioare și de sentimentul că universul îi aparține în chip firesc și că nimic nu-i poate stăvili elanul. Îngerii par să fie de față numai spre a cînta biruința unei ființe umane asupra condițiilor pămîntești. Ei sînt întrupări ale bucuriei, acționînd asupra sensibilității noastre nervoase asemeni răpitoarei izbucniri a orchestrei de la sfîrșitul lui *Parsifal*. Sau iată *Bacanala* de la muzeul Prado din Madrid, sau *Bachus și Ariadna* de la National Gallery din Londra: ce revărsări de exuberantă bucurie! Nici un semn al vreunei lupte între condițiile interioare și cele exterioare, ci o viață atît de liberă, de puternică, de strălucitoare, încît aproape ne amețește. Sînt triumfuri dionisiace, adevărate bacanale: biruința vieții asupra duhurilor întunericului și înghețului, vrăjmașele soarelui.

Portretele lui Tiţian pictate în aceşti ani mărturisesc aceeaşi eliberare de orice griji sordide și o egală stăpînire asupra tărîmurilor vieţii. Să ne gîndim la *Omul cu mînuşa*, de la Louvre, la *Concertul* și la *Tînărul englez* de la Florenţa, la familia Pesaro din tabloul de altar de la Santa Maria dei Frari de la Veneţia. Să ne amintim aceste portrete și vom recunoaşte în toate niște vlăstare adevărate ale Renaşterii, cărora viaţa nu le-a insuflat nici meschinărie, nici temeri.

XI

Dar în chiar timpul cînd aceste picturi erau realizate, spiritul Renaşterii italiene începuse a se dovedi inadecvat vieţii. Nu era vina acestui spirit, care era însuşi spiritul tinereţii. Numai că tinereţea nu poate dura decît o bucată de vreme. Şi oricum ar fi trăită, vîrsta bărbăţiei și maturitatea vin asupra ei. Viaţa începu să-și arate un obraz mai aspru și mai sobru decît cel pe care păruse un moment să-l aibă. Oamenii începeau să-și dea seama că pasiunea de a cunoaşte, gloria, ambiţia personală nu erau temeiurile tuturor problemelor pe care le ridica viaţa. Florenţa și Roma descoperiră aceasta dintr-o dată și cu o adevărată cutremurare. În prezenţa sculpturilor lui Michelangelo din San Lorenzo sau a *Judecăţii din urmă*, și azi pare să se audă încă strigătul de spaimă al acelei lumi la fulgerarea inexorabilului adevăr. Dar Veneţia, deși umilită de Liga din Cambrai *, sărăcită de turci și de schimbarea drumurilor de comerţ, n-a rămas zdrobită, ca restul Italiei, sub călcîiul pedestrimei spaniole, și nici așa de secătuită de resurse încît nici o bogăţie să nu mai ajungă în sipetele sale. Viaţa devenise mai sobră și mai aspră, dar merita încă să fie trăită, deși un dram de stoicism și de gravitate nu mai păreau acum nelalocul lor. Spiritul Renașterii pătrunsese încetul cu încetul la Veneția și mult mai încet avea să plece.

---

* Coaliţie împotriva Veneţiei organizată prin două tratate semnate la Cambrai la 10 decembrie 1508, între Ludovic al XII-lea, Maximilian, Papa și Ferdinand Catolicul (N. tr.)

Și astfel, către mijlocul secolului al XVI-lea, în vreme ce pe tot cuprinsul Italiei pictura trebuia să se adapteze ipocriziei unei Biserici a cărei principală rațiune de a supraviețui ca instituție era aceea de a ajuta tirania spaniolă să supună lumea, și pe cînd portretele ce înfățișau seducătoarea tinerețe a generației trecute se transformau în efigii ale unor lingușitori și eleganți curteni — la Veneția pictura rămîne fidelă acelui spirit matur reflexiv, ce succedase celor mai strălucitoare decenii ale Renașterii. Acest spirit îndemna pe oameni să se ia mai în serios, să acționeze avînd mai mult în vedere consecințele și să privească viața cu mai puțină amăgire și exaltare. Încep să fie căutate bucuriile mai calme, plăcerile prieteniei, ale afecțiunii. Viața dovedindu-se a nu fi, cum făgăduise, o vacanță fără de sfîrșit, oamenii serioși începură a se întreba dacă nu cumva puteau afla, sub masca grosolană a religiei oficiale, ceva care să-i consoleze de pierderea tinereții și de ruina speranțelor. Astfel religia renăscu în Italia, de această dată însă nu ca religie națională sau politică, ci personală — ca un răspuns adevăratelor nevoi ale sufletului omenesc.

XII

Nu trebuie să ne mirăm că pictorul venețian care va exprima cel dintîi aceste noi sentimente, va fi un artist căruia lungi călătorii aveau să-i facă cunoscute mizeriile Italiei, așa cum nu fusese cu putință să le cunoască celor ce rămăseseră la adăpost în Veneția. Lorenzo Lotto, atunci cînd e cu adevărat el însuși, nu pictează triumful omului asupra lucrurilor care îl înconjoară; ci, în tablourile de altar, și mai ales în portrete, ne arată oameni în căutarea unei alinări religioase, a unei gîndiri grave, a căldurii, prieteniei și afecțiunii. Din cadrele lor ei ne privesc ca și cum ar implora simpatia noastră.

Dar adevărata, deplina expresie a noii orînduiri nu putea fi opera unui Lotto, artist de o prea vie sensibilitate, născut în vremea de aur a Renaşterii şi pe care noile vremi trebuie să-l fi rănit, ca o dezamăgire. Ci avea să fie opera unui artist care nu va cunoaşte personal suferinţele restului Italiei, mai puţin conştient de prăbuşirile din jur, a unui artist ca Tiţian, gata mai degrabă să accepte protecţia unui nou stăpîn decît să sufere de pe urma unei opresiuni care nu-l atingea personal; sau a unui artist ca Tintoretto, născut la vremea noii ordini de lucruri, căreia putea să i se adapteze fără a supravieţui unei dezamăgiri.

XIII

Cu neputinţă să nu fii nici măcar atins, cînd toţi vecinii îţi sînt loviţi, după cum nu poţi avea un cer senin deasupra casei tale, cînd jur împrejur e furtună. Spania n-a supus direct Veneţia, dar noile moduri de viaţă şi de gîndire instaurate de aproape universalul ei triumf nu puteau fi evitate. Victimele ei, printre care umaniştii italieni, persecutaţi de stăpînire, în care Inchiziţia juca un rol de frunte, se refugiară în mare număr la Veneţia. Pentru prima oară pictorii veneţieni veneau în contact cu literaţii. Şi pentru că, din fericire, erau atunci destul de stăpîni pe meseria lor ca să nu mai poată fi luaţi la remorca erudiţiei sau chiar a poeziei, întîlnirea omului de litere cu pictorul a fost de fapt stimulatoare şi, în orice caz, profitabilă amîndurora, aşa cum se va întîmpla cu doi dintre cei mai mari, cînd această întîlnire va lua forma unei adevărate participări cu avantaj reciproc. A vorbi despre ceea ce a cîştigat Aretino, nu e rostul nostru aici, însă Tiţian n-ar fi dobîndit în timpul vieţii faima pe care a avut-o, dacă acest întemeietor al jurnalismului modern, Pietro Aretino, nu i-ar fi stat alături, plin de zel în a-i trîmbiţa laudele şi în a-l sfătui cum să-şi aleagă mai bine protectorii.

Copleşitorul triumf spaniol a mai avut şi o altă consecinţă: i-a făcut pe toţi italienii să-şi dea seama, chiar şi pe veneţieni, de neputinţa individului în faţa puterii organizate. Lucru pe care Renaşterea, la începuturile ei, cu credinţa în omnipotenţa individului, nici nu-l bănuise. Aceasta n-a rămas fără o decisivă influenţă asupra artei. În ultimele trei decenii ale lungii sale cariere, Tiţian nu mai pictează pe om liber de griji şi bucuros de viaţă, asemeni unei ciocîrlii, într-o dimineaţă de aprilie. El îl reprezintă mai curînd în luptă cu mediul său, suferind de pe urma reacţiilor acestuia. Tipurile şi feţele lor arată limpede prin ce încercări au trecut. Marele *Ecce Homo* şi *Încoronarea cu spini* sînt pătrunse de acest sentiment la fel ca şi *Portretul ecvestru al lui Carol Quintul*. În *Ecce Homo* vedem un om cu un chip divin umilit de maiestatea imperială, zdrobit de puterea imperială, incapabil de a le ţine piept. În *Încoronarea cu spini*, aceeaşi fiinţă divină apare torturată de chin şi suferinţă. În portretul împăratului vedem un om extenuat de viaţă, trebuind să înfrunte o forţă vrăjmaşă care-l poate oricînd distruge.

Şi totuşi, Tiţian nu s-a înăsprit, nici n-a devenit un pesimist. O seamă din portretele sale tîrzii sînt chiar mai pline de energie decît cele ale primei maturităţi. El se înfăţişează ca un înţelept al acestei lumi. « Nu fii un slugarnic linguşitor », par unele să spună, ci « aminteşte-ţi că maniere alese şi o cumpănită eleganţă n-au ce rău să-ţi facă ». Tiţian era deci gata a se da după vremi şi această schimbare îl ducea spre o mai viguroasă stăpînire a realităţii, necesitînd totodată un pas înainte în ceea ce priveşte mijloacele artistice. Adevărata măreţie a lui Tiţian constă în faptul de a fi fost capabil să sugereze impresia unei realităţi mai intense, în aceeaşi măsură în care a fost gata de a accepta necesitatea unei mai robuste înţelegeri a vieţii. În pictură, cum s-a mai spus, a obţine un efect sporit al realităţii e o chestiune ce ţine de clarobscur, şi lucrul poate fi realizat numai considerînd suprafaţa pictată ca un spaţiu plin cu lumină şi aer, prin care pot fi văzute obiectele.

Sînt mai multe căi de a dobîndi acest efect, dar Tițian îl realizează prin suprimarea aproape completă a contururilor, prin armonizarea culorilor și prin energia și amploarea tușei. E surprinzător cum, la bătrînețe, prin acest mod de a picta, Tițian seamănă cu unii din cei mai mari maeștri francezi de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Aceasta îl face mai atrăgător, îndeosebi atunci cînd el îmbină noua tratare cu puterea de a crea forme noi de frumusețe, așa cum ne-a lăsat în *Înțelepciunea* din Biblioteca San Marco din Veneția sau în *Păstorul și nimfa* de la Viena. Între bătrînul Tițian, autorul acestor opere, și tînărul Tițian, pictorul *Înălțării Fecioarei* și al lui *Bachus și Ariadna*, e aceeași deosebire ca între Shakespeare din *Visul unei nopți de vară* și Shakespeare din *Furtuna*. Tițian și Shakespeare au început și au sfîrșit în același chip nu dintr-o pură întîmplare. Amîndoi au fost creații ale Renașterii, s-au dezvoltat la fel, și fiecare din ei a fost cea mai înaltă și completă expresie a vremii lor. Nu e locul aici să dezvoltăm această comparație; dacă m-am oprit atît asupra lui Tițian, am făcut-o, pe temeiul faptului că, din punct de vedere istoric, el este singurul pictor care a exprimat aproape tot ceea ce Renașterea putea să exprime în pictură. Și aceasta îl face mai interesant chiar decît Tintoretto, un artist, în unele privințe mai profund, mai rafinat și chiar mai strălucitor.

XIV

Tintoretto ajungea la maturitate cînd toate fructele Renașterii se puteau culege. Renașterea desăvîrșise emanciparea individului, făcîndu-l să înțeleagă că universul n-avea alt țel decît să-l facă fericit. Aceasta impunea un răspuns cu totul nou la întrebarea: « De ce trebuie să fac un lucru sau altul? » O vreme răspunsul fusese: « Pentru că așa poruncește autoritatea constituită ». Pe cînd acum, răspunsul era: « Pentru că este spre binele omului». Pentru aceasta trebuie să fim recunoscători Renașterii: ea a instituit fericirea omului drept criteriu al tuturor acțiunilor. Renașterea n-a tras din această idee rezultate practice, dar îi datorăm infinită recunoștință pentru urmările pe care această idee le-a avut în zilele noastre. Ar fi fost de ajuns acest lucru spre a face din Renaștere o perioadă de deosebit interes chiar dacă în timpul ei nu s-ar fi dezvoltat nici o artă. Dar cînd ideile sînt originale și puternice, e mai mult ca sigur că vor îmbrăca o formă artistică, așa cum cele din această epocă aveau într-adevăr să găsească în pictură, și, la acest moment, cu osebire, în operele lui Tintoretto.

XV

Emanciparea individului a avut o consecință imediată asupra situației sociale a artistului, eliberîndu-l de breasla sa. El și-a dat seama că putea face mai mult și că va dobîndi un mai mare succes dacă va rupe acele legături ce-l supuneau condițiilor originii sale și dacă își alegea singur școala ce i se părea mai potrivită dezvoltării talentului său. E adevărat că aceasta avea să ducă la nefericitul experiment al eclectismului, care va întrerupe dezvoltarea organică a fiecărei școli: stilurile toate aveau să fuzioneze într-o artă care nu se va mai adresa întregului popor italian, asemeni unei arte zămislite în chip natural de acel pămînt, ci numai unei clase de diletanți care vor considera înțelegerea artei ca unul din drepturile poziției lor sociale. Cît despre Veneția, ea va avea puțin de suferit de pe urma eclectismului, poate pentru că aici o puternică conștiință a individualității s-a afirmat tîrziu, numai atunci cînd pictorii erau destul de stăpîni pe propriul lor meșteșug ca să mai creadă că vor avea cine știe ce de învățat din altă parte. Singurul venețian care a devenit un eclectic a rămas cu toate acestea un mare pictor. Sebastiano del Piombo a suferit influența lui Michelangelo. Această influență a fost în cele mai multe cazuri nefastă. Dar mîna care învățase să picteze cu Bellini, Cima și Giorgione, nu putea pierde niciodată stăpînirea asupra culorii și tonului.

XVI

Tintoretto n-a părăsit niciodată Veneția, dar el a simțit o năzuință pe care Tițian nu i-ar fi putut-o satisface. Veneția în care el a văzut lumina zilei nu mai era cea a primei tinereți a lui Tițian, și propria sa adolescență avea să cadă într-o epocă în care Spania punea stăpînire repede pe Italia. Un simțămînt obsesiv al dezlănțuirii unor puteri irezistibile constituie teribila fascinație a operelor lui Michelangelo, posedate de acest sentiment ca de o prezență demonică. Tintoretto a suferit aceeași fascinație, deoarece nutrea simpatie pentru spiritul ce se întrupa în membre și torsuri colosale. Pentru el acestea n-au fost, ca pentru docilii imitatori ai lui Michelangelo, niște pure scheme ale nudului.

Dar în afară de acest simț al unei puteri copleșitoare și al unei gigantice forțe, Tintoretto avea într-un grad și mai înalt sentimentul că nimic nu există decît pentru umanitate și în raport cu omul. Pe vremea tinereții sale, oamenii se îndreptaseră din nou spre religie, și poezia înflori la Veneția mai mult decît înainte, nu numai pentru că Veneția devenise refugiul oamenilor de litere, dar și din pricina răspîndirii tiparului. Tintoretto își însuși noul simț al religiei și poeziei ca pe un drept din naștere. Deși subiectele sale erau legende clasice sau episoade biblice, Tintoretto le colora, pînă în însuși miezul narațiunii, cu sentimentul său pentru viața umană. Simțul lui pentru forță nu s-a exprimat în nuduri colosale, ci în imensa energie, în sănătatea arzătoare a figurilor pictate și, mai ales, în efectele sale de lumină, pe care le-a tratat ca și cum în puterea lui ar fi fost să lumineze sau să întunece după plac bolta cerească și să o supună propriilor emoții.

El n-ar fi putut împlini acest lucru, putem fi siguri, dacă n-ar fi avut o mai mare îndemînare decît Tiţian în tratarea luminii şi umbrei şi a atmosferei. Aceasta l-a făcut apt să realizeze versiuni atît de vii ale istoriilor biblice şi ale legendelor sfinte. Deoarece, chiar dacă am admite că un efect realist ar putea fi obţinut fără o adecvată tratare a luminii şi atmosferei, chiar şi atunci această realitate ne-ar apărea hidoasă, cum se întîmplă la atîţia pictori moderni, care se străduiesc să reprezinte pe oamenii de azi, în hainele lor obişnuite şi în ambianţa lor de toate zilele. Nu « realismul » face aceste picturi hidoase, ci absenţa acelui ton pe care atmosfera îl conferă lucrurilor din viaţă şi a acelei armonii la care lumina supune toate culorile.

Datorită unei mari măiestrii a clarobscurului, Tintoretto a putut introduce în toate picturile sale întreaga poezie din sufletul său fără ca să ne simţim vreodată tentaţi a gîndi că i-ar fi putut afla o mai bună expresie în cuvinte. Poezia care face să vibreze cele mai multe din operele sale de la Scuola din San Rocco e aproape în întregime creată de lumină şi culoare. Ce altceva decît lumina transformă locurile pustii în care s-au retras Magdalena şi Sfînta Maria Egipţiaca în acele tărîmuri de vis întrevăzute de poeţi în clipele celei mai fericite inspiraţii ? Ce altceva decît lumina şi culoarea, umbrele şi răcoarea amurgului în jurul chipului drapat în alb, stînd resemnat dinaintea judecătorului, dau lui *Cristos în faţa lui Pilat* sublima sa magie ? Şi ce altceva decît lumina, culoarea şi alaiul stelar de heruvimi impregnează realismul *Bunei Vestiri* de o muzică ce ne înfioară profund ?

Pentru Tintoretto, religia şi poezia nu existau fiindcă iubirea şi cultivarea muzelor constituiau o datorie poruncită de greci şi de romani, şi nici pentru că dragostea de Dumnezeu şi de sfinţi fusese prescrisă de biserică ; ci, aşa cum existau şi pentru cei mai buni oameni ai vremii, deoarece poezia şi religia erau folositoare omului. Ele îl ajutau să uite ce era meschin şi sordid în viaţă, îl întăreau în datoria lui și-l consolau de dezamăgiri. Religia răspundea în acea vreme unei eterne necesități a inimii umane. Biblia încetase de a mai fi un simplu document pentru justificarea dogmei creștine. Devenise mai degrabă o culegere de parabole și de simboluri arătînd necontenit cărarea spre o viață mai frumoasă și nobilă. De ce atunci să mai reprezinți pe Cristos și pe apostoli, pe patriarhi și pe profeți, ca pe niște persoane trăind sub legile romane, purtînd toga romană și mișcîndu-se în peisajul unui basorelief roman? Cristos și apostolii, patriarhii și profeții, erau întruparea principiilor vii și ale viilor idealuri. Tintoretto a simțit aceasta cu atîta vivacitate, încît nu i-a mai putut concepe decît drept niște oameni de felul lui, trăind în condiții lesne de priceput și de el și de semenii săi. Într-adevăr, cu cît erau mai inteligibile și mai familiare înfățișarea, veșmintele și ambianța personajelor biblice și sfinte, cu atît mai mult aceste personaje aveau să facă înțelese principiile și ideile pe care le întruchipau. Astfel Tintoretto n-a pregetat să transforme fiecare episod biblic într-o pictură a cărei scenă se desfășoară sub ochii noștri și căreia în același timp i-a transferat propriile lui emoții.

El avea într-adevăr o concepție grandioasă despre forma umană, deși svelta eleganță ce începuse să fie la modă, ca un protest parcă față de forța și organizarea materială, l-a influențat considerabil în construirea figurii feminine; dar efectul pe care trebuie să-l fi exercitat necontenit asupra contemporanilor, și pe care cea mai mare parte dintre operele sale îl produce și azi asupra noastră, constă într-o uluitoare realitate ca și într-o putere și un elan impetuos. Astfel, în *Găsirea corpului Sfîntului Marcu* de la Brera și în *Furtună în timpul purtării moaștelor pe străzile Alexandriei*, de la Accademia din Veneția, figurile, deși colosale, sînt atît de energice, atît de agile în mișcări, iar efectele de perspectivă, de lumină și atmosferă sînt atît de bine proporționate cu figurile gigantice, încît ochiul se adaptează imediat acelor dimensiuni și ne simțim părtașii unei puteri și ai unei robusteți eroice.

XVII

Acel sentiment al realității care i-a făcut pe marii pictori să socotească o pictură drept reprezentarea unui spațiu cubic atmosferic, învăluind toate obiectele pictate, avea să-i îndemne să observe de asemenea că acel spațiu atmosferic putea conține și alte obiecte în afara celor de care artistul avea nevoie în vederea reprezentării ce-și propusese. Era liber, desigur, să excludă aceste obiecte, dar, procedînd astfel, el diminua efectul de realitate. Ochiul nu poate cuprinde desigur toate lucrurile; dar tot ceea ce în chip firesc ochiul vede pe lîngă obiectele principale, toate acestea trebuie pictate, căci altfel pictura nu poate fi socotită fidelă realității. Această încorporare de mici episoade paralele subiectului și nefăcînd propriu-zis parte din el, constituie una din caracteristicile principale ale artei moderne, deosebind-o de cea veche. Acest lucru deosebește o dramă elisabetană de una greacă și tot acest lucru separă operele lui Duccio și Giotto de cele ale artei plastice antice. Pictura se pretează lesne reprezentării episoadelor minore și de aceea e aptă, asemenea romanului, să ilustreze viața modernă. O astfel de tratare a episoadelor face ca o pictură să nu apară calculată și rece, tot așa cum lumina și atmosfera o salvează de rigiditate și cruditate. În pictura italiană nu poate fi aflată o mai bună ilustrare a acestui lucru decît în *Răstignirea* lui Tintoretto de la Scuola din San Rocco. Scena e vastă, și deși Cristos se află pe cruce, viața n-a încetat. Pentru cei mai mulți dintre oamenii adunați acolo, ceea ce se întîmplă nu e decît o obișnuită execuție. Unii asistă la ea dintr-o obligație plicticoasă. Alții sînt ocupați cu vreo treabă măruntă, mai mult sau mai puțin legată de crucificare, nepăsători ca niște cismari care-și văd netulburați de lucrul lor. Mulți dintre oamenii din imensa pînză sînt reprezentaţi, aşa cum fără îndoială erau şi în realitate, străini de orice sentiment faţă de Cristos. Prietenii săi sînt înfăţişaţi cu toată suferinţa şi disperarea lor, dar ceilalţi sînt lăsaţi să se mişte cum le e voia. Pictorul nu încearcă să le impună propriile sale emoţii. Dacă vreunul dintre marii romancieri moderni, Tolstoi de pildă, ar fi descris *Răstignirea*, naraţiunea lui ar părea o descriere a picturii lui Tintoretto. Dar libertatea de concepţie a lui Tintoretto merge mai departe decît această îngăduinţă lăsată fiecărui spectator de a simţi orice voia în faţa unui eveniment pe care el îl consideră drept cel mai important din cîte s-au petrecut vreodată. Asupra acestei mulţimi, el lasă lumina cerului să strălucească şi peste cei răi şi peste cei buni, şi acelaşi aer răcoros îi învioreză pe toţi deopotrivă. Cu alte cuvinte, această enormă pînză e asemeni unui ocean de aer şi de lumină pe fundul căruia se desfăşoară scena respectivă. Fără atmosferă şi fără desăvîrşita distribuire a luminii, ea ar părea moartă şi aridă; în ciuda mulţimii şi a animaţiei, acţiunea ei s-ar petrece pe fundul unei mări secate.

XVIII

În timpul acestor progrese, arta portretului n-a rămas pe loc. Dimpotrivă, popularitatea ei crescuse cu anii. Tiţian era prea ocupat cu comenzile prinţilor străini, spre a putea satisface măcar cererea, destul de mare, a singurei Veneţii.

Tintoretto a pictat portrete nu numai înzestrate cu acea ţinută, cu acel aer de alese maniere al chipurilor lui Tiţian, dar cu o mai mare strălucire, şi cu o uimitoare rapiditate de execuţie. Să ne amintim că la Veneţia se cerea unui portret mult mai mult decît asemănarea. I se cerea să încînte ochiul şi să trezească emoţii. Tintoretto era gata să dea o amplă satisfacţie tuturor acestor condiţii. Deşi nu tot aşa de individualizate ca ale lui Lotto— şi deşi nu erau studii de caracter la fel de profunde

ca ale lui Tițian, portretele sale reprezintă totdeauna pe om în cea mai bună condiție a sa, radiind de sănătate, plin de viață și hotărîre. Ele dau o plăcere senzuală asemeni bijuteriilor, și în același timp ne fac să ne gîndim cu uimire la un stat în care planta umană era atît de viguroasă ca să producă bătrîni ca cei reprezentați în cele mai multe din portretele lui Tintoretto.
Cu Tintoretto ia sfîrșit interesul universal stîrnit de școala venețiană; căci deși ruinarea picturii nu survine într-o singură zi, după cum într-o singură zi nu survenise nici maturitatea ei, istoria decadenței nu are farmecul celei a înfloririi. Mai rămîne să ne ocupăm de cîțiva artiști, care deși nu aparțin școlii venețiene în sensul strict al cuvîntului, au fost totuși totdeauna incluși în ea.

XIX

Provinciile venețiene nu se aflau strîns legate numai prin forța legilor. Prin limbă și mod de a simți, ca și prin felul guvernării, formau o unitate distinctă în cuprinsul peninsulei italice. Pictura constituind în Italia Renașterii într-adevăr un produs al pămîntului, arta provinciilor nu putea fi mai puțin legată de arta Veneției decît erau legate limba și modul lor de a simți. Dar o diferență trebuie stabilită de la început între orașe ca Verona, cu o școală de pictură avîndu-și originile ei și o evoluție independentă ca și școala venețiană însăși, și orașe ca Vicenza și Brescia, ai căror pictori de seamă nu s-au dezvoltat niciodată cu totul independent de Veneția sau Verona. Romanino și Moretto din Brescia și chiar vigurosul Montagna din Vicenza, lăsînd deoparte capodoperele lor, sînt mult mai puțin atrăgători decît îndeobște venețienii — adică pictorii formați pe de-a întregul în Veneția — și aceasta datorită unei anume înrudiri cu eclecticii de mai tîrziu. Ei nu se simt la largul lor făurind o artă care să nu fie în chip categoric nepremeditata expresie a unui impuls natural. La

Veneția și la Verona, ei au văzut picturi superioare și nu rareori operele lor dovedesc o stîngace încercare de a adopta această măreție, ceea ce are drept rezultat exagerarea culorii chiar mai mult decît a formei, dezvăluind acea lipsă de gust ce rămîne pecetea indelebilă a provincialismului. Mai erau încă în provinciile venețiene orașe lipsite pînă și de tradiția de care se bucurau școli ca cele din Vicenza sau Brescia și unde, cine voia să învețe pictura, trebuia să intre ucenic la vreun pictor care învățase pe lîngă un altul, care la rîndul lui fusese calfă a unuia dintre elevii lui Giovanni Bellini. Aceasta era cu deosebire adevărat despre orașele din acea lungă fîșie de șes cuprinsă între Alpii iulieni și mare, cunoscută sub numele de Friulì. Friulì a dat un pictor de un remarcabil talent și de o mare energie, Giovanni Antonio Pordenone, dar nici talentele sale, nici forța sa, nici chiar studiile de mai tîrziu la Veneția, n-au putut șterge din operele lui acea notă de provincialism, moștenită de la primul său maestru provincial.

Artiști ca aceștia, oricum, nu s-au bucurat niciodată de o mare trecere în capitală. Cei pe care Veneția avea să-i atragă la sine, după ce puterea ei intrase în asfințit, și cînd, asemeni Romei în decădere, începe să absoarbă talentele provinciei, vor fi mai curînd pictori ca Paolo Veronese, a cărui artă, deși formată independent, semăna îndeajuns cu cea autohtonă spre a putea fi ușor înțeleasă; sau pictori de-o natură cu totul nouă, ca cei din familia Bassano.

XX

Paolo era produsul a patru sau cinci generații de pictori veronesi dintre care primele două sau trei folosiseră un limbaj pictural popular, cum puțini alți artiști făcuseră vreodată. În consecință, în primele secole ale Renașterii, n-au fost pictori în Italia de nord și chiar la Florența care să nu sufere influența veronesă. Dar predecesorii imediați ai lui Paolo Veronese nu mai erau capabili să vorbească un limbaj care să se adreseze tuturor. O categorie de public era lăsată deoparte și anume cea pe care Tițian și Tintoretto o atrăsese atît de puternic și care făcea parte din clasa ce guverna și gîndea într-un nou fel. Verona, depinzînd de Veneția, n-avea grija guvernării, și desigur nici o viață intelectuală ca Veneția; viața aici continua să se desfășoare plină de sănătate, simplă, inconștientă, neturburată de furtuna ce se apropia amenințînd viața spirituală. Dar dacă gîndirea nouă și noul mod de a simți pătrund cu întîrziere și încet într-un oraș, moda în schimb pătrunde repede. Moda spaniolă, în veșmînt, ceremonialul spaniol, în maniere, ajunseseră la Verona destul de repede și la Paolo Caliari aflăm toate aspectele acestei mode, însă reflectate în acel chip de care am vorbit, propriu patriei sale, adică într-un chip sănătos, simplu și nepăsător.

Această combinație de aparent contrare calități face pentru noi, azi, marele său farmec; și nu mai puțin trebuie să fi atras și pe unii din venețienii vremii sale, destul de îndepărtați de simplitatea simțirii spre a putea prețui pe deplin singulara lui fericită îmbinare de ceremonii și strălucire, cu o aproape copilărească spontaneitate a sentimentului. Poate printre cei mai entuziaști admiratori ai lui Veronese erau chiar cei care îndeosebi prețuiau distincția lui Tițian și poezia lui Tintoretto.

Dar e curios că principalii patroni ai lui Paolo aparțineau ordinelor monastice. Buna sa dispoziție, sincera sa bucurie lumească, într-un cuvînt, acele însușiri pe care le aflăm în vastele sale picturi reprezentînd festinuri, par să fi fost deosebit de bine primite de cei care ar fi trebuit să cultive tocmai însușiri contrarii. Ceea ce nu spune puțin despre acele timpuri, arătînd cît de adînc pătrunsese spiritul Renașterii, dacă pînă și ordinele monastice lăsaseră deoparte aspirațiile lor ascetice și pioase.

XXI

Pictura venețiană n-ar fi fost expresia desăvîrșită a maturei Renașteri, dacă ar fi neglijat lumea rustică. Oamenii de la oraș îndrăgesc în chip firesc viața de la țară; dar la vremea cînd nu puteai fi sigur că te vei mai întoarce dacă te aventurai dincolo de porțile cetății, cum se întîmpla în Evul Mediu, această dragoste n-avea prilejul să se manifeste. A trebuit mai întîi ca drumurile ce duceau la țară să fie sigure, ceea ce se va întîmpla în Italia odată cu treptata supunere a regiunilor din jurul orașelor și cu progresul general al civilizației. În timpul Renașterii dragostea pentru lumea de la țară, cu plăcerile ei, a primit un impuls imens de la autorii latini. Și ceea ce recomandau, fără excepție, toți marii romani, un italian nu pregeta să adopte, mai ales cînd coincidea, ca în cazul de față, cu naturala sa înclinare și cu o mai veche deprindere. Era un lucru obișnuit, dacă-ți puteai îngădui, să te retragi la o vilă unde să petreci o parte a anului. Poeții clasici au ajutat astfel pe italieni să prețuiască simplitatea lumii de la țară și să simtă cîte puțin din frumusețile ei. Uneori le plăcea atît de mult viața la țară încît doreau să păstreze o amintire odată întorși la oraș. Poate spre satisfacerea unor astfel de dorinți abia mărturisite Palma Vecchio a început să picteze ale sale « Sacre Conversazioni » — grupuri de sfinte personaje, sub arbori superbi, în peisaje încîntătoare. Elevul său, Bonifazio, a continuat pe aceeași cale, descompunînd din ce în ce mai mult tradiționalul grup al Madonnei cu sfinți și, sub titluri ca « Festinul bogatului » sau « Găsirea lui Moise » a pictat scene din viața de la țară a lumii înalte, concerte pe terasele vilelor, partide de vînătoare și dejunuri pe iarbă, în pădure.

Elevul lui Bonifazio, Iacopo Bassano, nu mai puțin dornic de a picta scene de la țară, nu s-a mai mulțumit să reprezinte oameni de la oraș petrecînd în parcurile lor. Picturile lui erau destinate locuitorilor micului tîrg al cărui nume îl purta, unde, dincoace de porți, poți vedea și azi bărbați și femei în veșmintele lor rustice, ghemuiți în fața multicolorelor lor mărfuri; și unde, imediat dincolo de ziduri, poți întîlni obișnuitele ocupații ale păstoritului și ale muncii cîmpului. Inspirat, fără a-și da seama, de noua idee de a realiza versiuni perfect moderne ale istoriilor biblice, Bassano a introdus în aproape fiecare pictură pe care a pictat-o episoade din viața zilnică de pe ulițele tîrgului său și din împrejurimi. Sub penelul lui, pînă și Orfeu devine un flăcău cîntînd din scripcă orătăniilor din șură. Picturile lui Bassano și ale celor doi fii ai săi, care l-au imitat îndeaproape, au aflat o foarte bună primire la Veneția, ca și în altă parte, din pricină că erau expresia spontană a simplei vieți de la țară, a acelui mod de viață al cărui farmec părea mai mare pe măsură ce în oraș viața devenea tot mai ceremonioasă și mai supusă modei. Ceea ce era departe de a constitui singurul lor farmec. Întocmai cum biserica învățase poporul să înțeleagă pictura ca pe un limbaj, tot așa dragostea pentru toate acele lucruri plăcute pe care o pictură le sugera, a dus cu timpul la îndrăgirea artei pentru ea însăși, independent de orice funcție, ornamentală sau figurativă, pentru exclusiva bucurie a ingenioasei tratări a clarobscurului și a intrinsecii frumuseți a culorilor. În a treia pătrime a secolului al XVI-lea apăru astfel *amatorul*, și succesul Bassani-lor avea să crească tocmai pentru că arta lor se adresa în mod special acestei noi clase de « amatori ». De multă vreme la Veneția obiectele erau îndrăgite pentru pura lor frumusețe senzuală, cultivîndu-se de timpuriu aici o artă săracă în conținut intelectual, dar în care culoarea, de piatră prețioasă sau opalină, însemna aproape totul. Sticlăria venețiană venea în întîmpinarea dragostei venețienilor pentru frumusețea senzuală și în același timp constituia un stimulent al ei. Papa Paul al II-lea de exemplu, care era venețian, era atît de fermecat de culoarea și strălucirea pietrelor prețioase, încît își petrecea vremea contemplîndu-le şi trecîndu-şi-le dintr-o palmă în alta. Şi în clipa în care pictura n-a mai depins de Biserică şi n-a mai slujit nici măcar unor scopuri decorative, ci a fost cultivată pentru pura plăcere ce-o putea oferi, n-a fost departe ziua în care oamenii aveau să ceară picturii aceleaşi bucurii pe care le primeau de la pietre preţioase şi cristale. În operele lui Bassano, acest gust a aflat o deplină satisfacţie. Numeroase picturi ale sale te întîmpină la început scînteietoare, apoi răcoroase şi pacificate, ca cele mai preţioase vitralii; în vreme ce culoarea, în detalii, mai ales sub o lumină puternică, e asemeni unor pietre preţioase, limpede şi adîncă şi fermecătoare, ca a rubinelor şi a smaraldelor.

După toate cîte s-au spus despre lumină şi atmosferă la Tiţian şi la Tintoretto şi despre modul lor de a trata viaţa reală, abia dacă mai e nevoie să adăogăm că Bassano, în aceste privinţe, le e superior. Dacă n-ar fi aşa, nici amatorii din vremea lui, nici noi astăzi, nu ne-am interesa de operele sale. În ele viaţa e reprezentată în aspecte mult mai umile chiar decît în picturile lui Tintoretto, şi fără aportul efectelor lor de lumină şi atmosferă, ele n-ar preţui nici cît măruntele opere ale micilor maeştri olandezi. Trebuie să adăogăm că fără culoarea sa de piatră preţioasă, Bassano n-ar fi mai atrăgător decît un Teniers. Bassano era obligat să mai facă un alt lucru, pictînd, cum a pictat, la ţară şi pentru oamenii de la ţară, şi anume: să picteze peisaje. El a trebuit să picteze privelişti adevărate de la ţară şi marele său talent în tratarea luminii şi a atmosferei l-a ajutat să izbutească. Bassano e într-adevăr primul peisagist modern. Tiţian şi Tintoretto şi Giorgione şi chiar Bellini şi Cima, înaintea lui, au pictat peisaje frumoase, însă ele erau rareori studii directe după natură. Erau fonduri decorative sau fin armonizate acompaniamente ale elementelor religioase sau umane ale picturii. În linii ample şi pline de efect, ei izbuteau întotdeauna să realizeze o punere în scenă vrednică de subiect. Bassano n-avea nevoie de o astfel de punere în scenă pentru versiunile rustice pe care le da subiectelor biblice, şi cu atît mai puţin pentru studiile sale inspirate de viaţa de la ţară. Pentru astfel de picturi, priveliştea rurală însăşi părea în chip firesc fondul cel mai potrivit şi cel mai bun acompaniament — într-adevăr singurul ce putea fi dorit. Şi astfel, fără s-o ştie şi fără a-şi propune, Bassano a fost primul artist italian care a pictat peisajul rural aşa cum era el, nu aranjîndu-l ca pe un decor.

XXII

Totuşi, dacă însuşirile lui Bassano ar fi fost de natură să mulţumească numai pe colecţionarii din vremea sa, cu greu ar mai trezi puternicul interes pe care ni-l inspiră azi. La Bassano, descoperim unele dintre calităţile esenţiale ale marei arte — adevărul vieţii şi spontaneitatea. El mai prezintă încă un interes, întrucît a deschis calea ce va duce în cele din urmă la Velázquez. Într-adevăr, unul dintre meritele şcolii veneţiene de pictură este şi acela că, mai mult decît altele, a contribuit să formeze pe acest mare maestru spaniol. El a început ca un fel de discipol al lui Bassano, dar stilul său n-a ajuns la împlinire pînă ce n-a consacrat ani de studii lui Veronese, lui Tintoretto şi lui Tiţian.

XXIII

Bassano a devenit un pictor pentru amatori din întîmplare. Căci desigur, nu pentru aceştia a pictat el. Pictorii care au venit după el şi după Tintoretto n-au mai pictat cu acea spontaneitate ce caracterizase pe Veronese şi nici nu s-au adresat clasei culte, în totalitatea ei, ca Tiţian şi Tintoretto: ei aveau să lucreze pentru acele persoane ce se socoteau « cunoscători ».
Palma cel Tînăr şi Domenico Tintoretto începură destul de bine ca nişte fireşti discipoli ai lui Tintoretto, dar în curînd ei îşi dădură seama de

inferioritatea lor față de maeștrii care îi precedaseră și, nemaisimțindu-se în stare de a-i întrece, se resemnară a picta variații după picturile mai populare ale lui Tintoretto și Tițian. Astfel operele lor evocă pe marii maeștri, dar numai spre a-și dovedi propria slăbiciune. Padovanino, Liberi și Pietro della Vecchia aveau să coboare și mai jos și nu se rușinară a confecționa picturi care, pe piețele îndepărtate cărora le erau destinate, treceau drept opere de Tițian, Veronese și Giorgione. Ceea ce nu înseamnă că aceste picturi erau cu totul dezagreabile. Căci îndrăgim atît de mult temele muzicale ale marilor compozitori, încît ne bucurăm chiar cînd le recunoaștem în urzeala unei compoziții a vreunui maestru de-a treia mînă.

XXIV

Dar pictura venețiană nu era sortită să se stingă în obscuritate. În secolul al XVIII-lea, înainte de dispariția republicii, Veneția a mai dat trei sau patru pictori, care meritau cel puțin să figureze alături de cei mai buni artiști ai acelui secol. Constituția statului venețian rămăsese neschimbată. Magnifice serbări încă mai aveau loc. Veneția era încă orașul cel mai strălucitor și mai fastuos din lume. Dacă sub strălucirea aceasta și sub acest fast stăpînea vidul, aceasta se întîmpla oriunde în Europa. Secolul al XVIII-lea avea acea putere ce provine dintr-o mare încredere în sine și dintr-o profundă satisfacție de cele înconjurătoare. Era atît de satisfăcut, încît nici nu-i putea trece prin minte să se străduiască pentru obținerea vreunei stări mai bune. Totul era cum trebuie; nu păreau să existe mari dificultăți, nici probleme pe care inteligența umană, eliberată în sfîrșit de superstiții, să nu fie în stare a le rezolva fără întîrziere. Fiecare se simțea de aceea ca într-o vacanță iar veselia și frivolitatea au ocupat în viața secolului un loc tot atît de important ca politica și cultura. Nu mai era vreme pentru distincții subtile. Peruchierii și croitorii, asistînd la un *lever* * al unei doamne, nu aflau mai puțină considerație decît filozofii și bărbații de stat. Oamenii erau încîntați cu propriile lor ocupații, cu întregul lor mod de viață; și ceea ce oamenilor le place în viață, doresc să vadă înfățișat și în pictură. Dragostea de pictură nu se stinsese la Veneția, și Longhi avea să picteze pentru amatorii venețieni episoade din viața lor, cu toate aspectele ei cotidiene, domestice și mondene. În scenele sale de frizerie parcă auzim flecăreala bărbierului cu perucă, iar în scenele de la croitoreasă, sporovăiala slujnicuței; la școala de danț, vesela muzică a viorilor. Nicăieri, nici o notă tragică. Fiecare se îmbracă, dansează, face reverențe, își soarbe cafeaua ca și cum n-ar mai fi nimic altceva de făcut pe lume. Un ton de înaltă curtenie, de mare rafinament, îmbinat cu o peste tot infiltrată voioșie, deosebește operele lui Longhi de cele ale lui Hogarth, atît de brutale și încărcate de prevestirile unei schimbări.

XXV

Veneția însăși nu pierduse nimic din frumusețe în acest anotimp al decadenței ei. Într-adevăr, edificiul ce stă în centrul imaginii pe care Veneția o lasă-n amintire, Biserica Santa Maria della Salute, datează abia din secolul al XVII-lea. Era imaginea pe care venețienilor înșiși le plăcea s-o vadă pictată și pe care străinul dorea s-o ia cu sine. Canale a pictat Veneția, cu un simț al spațiului și atmosferei, cu o măiestrie a delicatelor efecte de pîclă particulare orașului, care fac ca vederile sale înfățișînd *la Salute*, Canalgrande și Piazzetta să semene și azi cu Veneția mai mult decît oricare alte imagini ale ei pictate după aceea. Către sfîrșitul secolului, Canale a fost urmat de Guardi, care a executat vederi mai mici, cu un ochi mai înclinat spre pitoresc și spre ceea ce s-ar putea numi efecte instantanee, — anticipînd astfel și pe romantici și pe impresioniștii secolului nostru.*

---

* «Trezirea de dimineață», scenă tipică în viața socială intimă a secolului al XVIII-lea, ilustrată cu predilecție de pictura și gravura franceză (N. tr.)

XXVI

Oricît de fermecători și oricît de impregnați cu spiritul propriului lor secol, Longhi, Canale și Guardi, erau totuși lipsiți de acea energie fără de care nu se poate realiza un stil impunător. Această calitate, contemporanul lor Tiepolo o poseda în cel mai înalt grad. Energia sa, simțul strălucirii, stăpînirea autoritară a meșteșugului, îl situează aproape la nivelul marilor venețieni din secolul al XVI-lea, deși nu izbutește să ne facă să uităm ceea ce le datorează, în special lui Veronese. Marile scene pe care le pictează se deosebesc de cele ale predecesorului său, nu atît printr-un meșteșug inferior, cît prin absența acelei simplități și candori de sentiment prezente totdeauna la Paolo, oricît de impozant evenimentul pe care-l pictează. Personajele lui Tiepolo sînt pline de îngîmfare, ca și cum ar gîndi că spre a-și susține demnitatea trebuie ca tensiunea chipurilor și corpurilor să nu slăbească un moment, menținînd o înfățișare și o ținută monumentală. În mod evident se consideră atît de superioare aceste personaje, încît n-ai nici o poftă să ai de-a face cu ele, deși excelenta ținută și strălucitoarele lor veșminte te îndeamnă să-ți arunci cu plăcere din cînd în cînd ochii asupra lor. Viziunea lui Tiepolo asupra lumii era greșită, și era greșită pentru că însăși lumea era greșită. Paolo Veronese văzuse o lume abia contaminată de moda curții spaniole, pe cînd Tiepolo trăia printre oameni ale căror inimi fuseseră alterate de nemăsurata trufie a acesteia.

Dar sentimentul lui Tiepolo pentru putere, pentru mişcare şi pentru culoare era destul de energic spre a da un nou impuls artei. Cîteodată el pare nu atît ultimul dintre vechii maeştri, cît primul dintre cei noi. Operele pe care le-a lăsat în Spania explică în destul de mare măsură renaşterea picturii în această ţară prin Goya; şi la rîndul său, Goya a avut o mare influenţă asupra unora din cei mai de seamă artişti francezi ai vremii noastre.

---

* Adică ai secolului XIX, «Pictorii venețieni», datînd din 1894 (N. tr.)

XXVII

Astfel, pictura veneţiană, înainte de a se stinge cu totul, a mai aruncat o ultimă flacără, destul de puternică, spre a aprinde torţa care azi arde atît de viu. Într-adevăr e cel de pe urmă farmec al maeştrilor veneţieni, această notă de modernitate, prin care înţeleg acea impresie pe care ne-o dau de a se afla la începuturile marelui drum al artei zilelor noastre. Am văzut, cu două prilejuri deosebite, cum au dat impulsuri picturii spaniole, care la rîndul ei a avut o influenţă extraordinară asupra picturii moderne. Ar fi destul de uşor, deşi depăşeşte ţelul nostru, să arătăm cît de mult alte şcoli din secolele XVII şi XVIII, ca cea flamandă, cu Rubens în frunte, sau cea engleză cu Reynolds, datorează veneţienilor. Ceea ce mi-am propus a fost să explic puterea de atracţie a acestei şcoli şi îndeosebi să arăt strînsa ei dependenţă de gîndirea şi de modul de a simţi al Renaşterii. Ceea ce constituie poate importanţa sa majoră; căci fiind o desăvîrşită expresie a spiritului matur al Renaşterii, ea ne ajută să înţelegem mai bine o perioadă înzestrată cu fascinaţia tinereţii, rămînînd şi azi deosebit de atrăgătoare pentru noi, deoarece spiritul ce ne însufleţeşte seamănă în mod singular cu cel mai ales spirit al acelei epoci. Şi noi sîntem stăpîniţi de o insaţiabilă curiozitate. Şi noi sîntem îmbătaţi de sentimentul imenselor posibilităţi umane. Şi noi credem într-un mare viitor al umanităţii şi nimic nu pare încă a fi intervenit spre a umbri bucuria noastră de a cunoaşte sau încrederea noastră în viaţă.

Cartea a II-a

PICTORII FLORENTINI

[1896]

I

Pictura florentină, între Giotto și Michelangelo, cuprinde numele unor artiști ca Orcagna, Masaccio, Fra Filippo, Pollaiuolo, Verrocchio, Leonardo și Botticelli. Să punem alături cele mai mari nume din arta venețiană: Vivarini, Bellini, Giorgione, Tițian și Tintoretto. Deosebirea e izbitoare. Semnificația numelor venețiene e epuizată de semnificația artiștilor ca pictori. Ceea ce nu se întîmplă cu florentinii. Dacă uităm că au fost pictori, ei rămîn mari sculptori; dacă uităm că au fost sculptori, ei încă rămîn ca arhitecți, poeți și chiar oameni de știință. N-a fost formă de expresie pe care ei să n-o fi încercat și despre care să nu poată spune: « Aceasta va exprima perfect ce am de spus ». Pictura, deci, nu oferă decît o parțială și nu totdeauna cea mai adecvată manifestare a personalității lor, și simțim că artistul depășește opera și că omul se înalță deasupra artistului.

Imensa superioritate a artistului chiar față de cele mai înalte împliniri ale sale, în orice gen de artă, duce la concluzia că personalitatea sa nu era decît slab determinată de respectiva artă, pe care el tindea s-o domine mai curînd decît să se lase dominat de ea. Ar fi absurd deci să considerăm pictura florentină ca pe o simplă verigă între două puncte ale unei necesare evoluții. Istoria artei la Florența nu poate fi, ca la Veneția, studiul unei calme evoluții. Orice om de geniu angaja în arta sa o mare capacitate intelectuală: neurmărind niciodată să placă, el se străduia neobosit să întrupeze concepția sa despre viață în forme apte s-o comunice altora; și în această năzuință, fiecare om de geniu era în chip necesar silit să creeze forme esențial personale. Dar tocmai pentru că a fost mai ales o artă formată de mari personalități, pictura florentină a trebuit să înfrunte probleme de cel mai mare interes și să ofere soluții ce nu-și vor pierde niciodată valoarea. Spre ce au năzuit florentinii și ceea ce au realizat, face obiectul eseului ce urmează.

II

Prima dintre marile personalități ale picturii florentine a fost Giotto. El nu constituie o excepție la regula conform căreia marii creatori florentini au recurs la toate artele spre a se exprima. Însă Giotto, slăvit ca arhitect și sculptor, faimos ca om de spirit și ca versificator, se deosebește de cei mai mulți dintre urmașii săi toscani printr-o particulară aptitudine pentru ceea ce e esențial în pictură, ca artă propriu-zisă. Înainte de a cîntări efectiva sa valoare, trebuie însă să cădem de acord asupra a ceea ce e esențial în arta picturii de figuri — căci meșteșugul are propriile sale legi, întru totul deosebite de ale altora. Iar pictura de figuri, trebuie s-o spunem de la început, a constituit nu numai unica preocupare a lui Giotto, ci și interesul dominant al întregii școli florentine.

Psihologia a demonstrat că simțul văzului nu ne poate da singur sensul celei de-a treia dimensiuni. În copilărie, cu mult înainte de a fi conștienți de respectivul proces, simțul tactil, ajutat de senzațiile musculare de mișcare, ne învață să apreciem adîncimea, cea de a treia dimensiune, atît la obiecte cît și în spațiu.

În aceiași ani ai inconștienței, ne deprindem să facem din pipăit, din simțul celei de-a treia dimensiuni, piatra de încercare a realității. Copilul

își dă seama foarte vag de intima relație dintre pipăit și cea de-a treia dimensiune. El nu se poate convinge de irealitatea Țării din Oglindă pînă ce n-a pus mîna pe spatele sticlei. Mai tîrziu, uităm cu desăvîrșire conexiunea, deși nu e mai puțin adevărat, că de fiecare dată cînd recunoaștem realitatea, noi atribuim, de fapt, valori tactile impresiilor retiniene.

Or, pictura este o artă care urmărește a ne da impresia convingătoare a unei realități artistice numai prin două dimensiuni. Pictorul trebuie, deci, să efectueze în mod conștient ceea ce noi toți facem inconștient — să construiască, adică, cea de-a treia dimensiune. Și nu poate săvîrși acest lucru, decît, ca și noi, conferind valori tactile impresiilor retiniene. El se va strădui așadar, înainte de toate, să trezească simțul nostru tactil. Căci trebuie să căpătăm iluzia că putem atinge o figură, trebuie să avem impresia unor variate senzații musculare în palmă și în degete, corespunzînd diferitelor proiecții ale figurii respective, spre a o accepta ca reală și spre a fi impresionați în mod durabil.

Urmează de aici că în arta picturii — întrucît deosebită de arta coloritului, să băgăm bine de seamă! — lucrul esențial e a stimula într-un fel conștiința valorilor tactile și totodată în asemenea măsură, încît pictura să aibă cel puțin aceeași putere pe care o are obiectul reprezentat de a solicita imaginația noastră tactilă.

Ei bine, datorită puterii sale de a stimula conștiința tactilă — acest lucru esențial, cum ne-am hazardat a-l decreta, în pictură — datorită acestei puteri, Giotto a fost un suprem maestru. Acesta rămîne eternul său titlu de glorie, aceasta va face din opera lui o sursă de înaltă plăcere estetică, atîta vreme cît urme descifrabile ale meșteșugului său vor rămîne pe vreun panou ros de cari sau pe vreun perete ce stă să se prăbușească. Oricît de mare a fost imaginația sa poetică, oricît de fermecător darul său narativ, oricît de strălucitor și maiestuos modul său de a compune, prin toate aceste calități el a fost numai într-un anume grad superior multora dintre maeștrii care au pictat în diferite părţi ale Europei de-a lungul celor o mie de ani cîţi s-au scurs de la decadenţa lumii antice pînă la naşterea picturii moderne, al cărui prim reprezentant avea să fie. Dar nici unul dintre aceşti maeştri n-a avut puterea de a stimula imaginaţia tactilă, şi, în consecinţă, nici unul dintre ei n-a pictat vreodată o figură care să posede existenţă artistică. Operele lor au valoare, oricum, ca nişte înalt elaborate, inteligibile simboluri, capabile, într-adevăr, să ne comunice ceva, dar pierzînd orice valoare superioară odată cu împărtăşirea mesajului lor.

Picturile lui Giotto, dimpotrivă, au o putere de a trezi imaginaţia noastră tactilă superioară chiar celei pe care o au în realitate însăşi obiectele reprezentate — îndeosebi figurile umane — cu inevitabilul rezultat de a fi suscitat contemporanilor un simţ *mai intens* al realităţii, al asemănării cu viaţa, decît înseşi obiectele ! Noi posedăm azi mai multe cunoştinţe de anatomie, sîntem în stare a conferi unei figuri mai multă supleţe în articulaţii, pe scurt, vedem azi mult mai puţin naiv decît contemporanii lui Giotto şi deci nu mai putem descoperi în picturile lui aceeaşi asemănare cu viaţa. Şi, cu toate acestea, le simţim cu intensitate reale, pentru că sînt înzestrate cu puterea de a trezi imaginaţia tactilă; şi astfel, ca toate lucrurile care, înfăţişîndu-se ochilor, stimulează simţul nostru tactil, ele impun convingerea existenţei lor. Şi numai atunci cînd sîntem convinşi de existenţa unui obiect pictat, abia atunci acesta ne poate da o plăcere pur artistică, separată de valoarea sa simbolică.

Cu riscul de a părea că rătăcim prin domeniul fără hotar al esteticii, trebuie să ne oprim un moment asupra acestui punct spre a ne pune în mod hotărît de acord asupra semnificaţiei expresiei « plăcere artistică », cel puţin în conexiune cu pictura.

La ce punct anume plăcerile obişnuite se transformă în acele plăceri specifice derivate dintr-o artă sau alta? Judecata noastră asupra valorii unei determinate opere de artă depinde în mare măsură de răspunsul la această chestiune. Cei care nu știu încă să deosebească plăcerile specifice ale artei picturii de cele ale artei literaturii, vor fi gata să cadă în eroarea de a judeca o pictură după modul dramatic de prezentare a unei situații sau după cum sînt redate caracterele; vor cere, într-un cuvînt, ca o pictură să fie în primul rînd o bună *ilustrație*. Alții, care vor căuta în pictură ceea ce de obicei se caută în muzică, comunicarea unei stări emoționale plăcute, vor prefera picturile ce sugerează asociații agreabile, cu figuri atrăgătoare, cu scene amuzante, cu vederi plăcute. În multe cazuri, această lipsă a unei clare judecăți are relativ puțină importanță, pictura respectivă putînd conține și toate aceste elemente generatoare de plăcere, pe lîngă calitățile proprii artei picturii. Dar în cazul florentinilor, această distincție are consecințe vitale, pentru că în Europa ei au fost artiștii care s-au concentrat cu hotărîre asupra problemelor specifice picturii de figuri și au evitat, mai mult decît oricare altă școală, de a apela la ajutorul unor plăceri asociative secundare. Lor știm ce să le cerem. Dacă vrem să le prețuim meritul, trebuie să neglijăm dorința de a vedea tipuri grațioase și agreabile, situații interpretate dramatic, într-un cuvînt, orice capacitate sugestivă. Și mai grav încă, trebuie să renunțăm și la gustul nostru pentru culoare, adesea o plăcere pur artistică, pentru că florentinii n-au exploatat niciodată sistematic acest element și în unele din cele mai bune opere ale lor culoarea e într-adevăr aspră și crudă. Marii maeștri florentini și-au concentrat eforturile asupra formei, și numai asupra formei, și sîntem în consecință siliți să admitem că, în picturile lor cel puțin, forma e principala sursă a bucuriei noastre estetice.

Dar în ce mod forma în pictură poate să-mi dea o senzație de plăcere, deosebită de obișnuitele senzații provocate de forme? Cum se întîmplă ca un obiect a cărui întîlnire în natură nu-mi provoacă vreo plăcere, devine, cînd îl recunosc într-o pictură, o sursă de bucurie estetică? Sau cum o asemenea plăcere încercată în natură, devine mult mai intensă din momentul în care e transferată în artă? Răspunsul, cred, constă în faptul că arta stimulează la o activitate neobișnuită procesele psihice, care în ele însele sînt sursa celor mai multe, dacă nu chiar ale tuturor plăcerilor noastre, și care aci, libere de orice senzații fizice turburătoare, nu riscă niciodată de a devia în oboseală. De pildă: să presupunem că sînt obișnuit a percepe un obiect dat cu intensitatea 2. Dacă dintr-o dată percep acest obiect familiar cu intensitatea 4, voi încerca plăcerea imediată asociată îndoitei intensificări a activității mele mentale. Dar plăcerea rareori se oprește aici. Cei care sînt capabili de a recepționa o plăcere directă de la o operă de artă, sînt în chip general îndemnați spre plăcerile ulterioare ale analizei și meditației. Faptul că procesul psihic de recunoaștere a sporit la neobișnuita intensitate de 4 față de 2, le dă sentimentul copleșitor de a poseda o capacitate dublă față de cea cu care se credeau înzestrați: întreaga lor personalitate e exaltată. Conștienți că această intensificare e legată de obiectul respectiv, ei arată pentru o vreme nu numai un sporit interes acestuia, dar continuă chiar să-l perceapă cu o nouă intensitate. Tocmai în aceasta constă acțiunea formei în pictură: ea acordă un mai mare coeficient de realitate obiectului reprezentat, și aceasta, odată cu bucuria ce decurge din trăirea unui proces psihic accelerat și cu sentimentul înviorător al unei sporite capacități de percepție. (De aici, și plăcerea mai intensă pe care o încercăm față de obiectul pictat decît față de cel real.)

Să ne amintim acum că, spre a percepe o formă, trebuie să acordăm valori tactile senzațiilor retiniene. A extrage aceste valori tactile e de obicei un lucru extrem de dificil. Iar în clipa în care ele au pătruns în conștiința noastră, au și pierdut mult din energia lor. Este evident că artistul care, pictînd un obiect, va fi capabil a ne oferi aceste valori mai repede decît însuși obiectul din natură, ne va dărui în același timp plăcerile provocate de o mai vie percepere a obiectului, ca și pe cele provenite din sentimentul unei sporite capacități psihice.

Mai mult, stimularea imaginației noastre tactile ne face conștienți de importanța deținută de simțul tactil în funcțiunile noastre fizice și mentale și astfel, încă odată, făcîndu-ne să încercăm o capacitate vitală superioară celei pe care ne-o atribuiam, ne conferă un mai profund sentiment al aptitudinilor noastre. Ceea ce ne duce înapoi din nou la afirmația că important, din punct de vedere artistic pentru pictorul de figuri, e de a stimula imaginația tactilă.

Proporțiile acestei cărți nu-mi îngăduie să dezvolt mai departe o temă a cărei tratare adecvată ar reclama mai mult decît întregul spațiu ce-mi stă la dispoziție. Mă voi mulțumi deci cu expunerea brută și nu destul de clară de pînă acum, adăogînd numai un singur cuvînt, și anume că nu intenționez a deduce din cele expuse că o pictură nu ne poate oferi o altă plăcere în afara satisfacției tactile. Dimpotrivă, putem încerca o deosebită plăcere contemplînd compoziția ei, sau mai cu seamă, culoarea, și poate, și mai mult încă, sugestia mișcării, spre a nu mai vorbi de toate posibilele plăceri asociative prilejuite de orice operă de artă. Ceea ce doresc a sublinia e că atîta timp cît nu va satisface imaginația noastră tactilă, o pictură nu va exercita fascinația unei realități permanent intensificate; întîi, îi vom epuiza conținutul de idei și apoi capacitatea de înrîurire asupra emoțiilor noastre, dar «frumusețea» ei nu ne va apărea, nici chiar atunci cînd o vom privi a mia oară, mai semnificativă decît ne-a apărut la început.

Dacă insist asupra acestui punct, trebuie s-o repet, n-o fac decît pentru că acest principiu, deși important și pentru alte școli de pictură, e capital pentru școala florentină. Fără a-i acorda considerația cuvenită, ar fi cu neputință o dreaptă judecată asupra picturii florentine. Desigur, putem admira « învățămintele » ei, sau, eventual, valoarea istorică — ca și cum aceasta ar fi sinonimă cu semnificația artistică ! — dar nu ne vom da seama niciodată ce idee artistică a obsedat minţile acelor grandioase personalităţi, şi nu vom înţelege niciodată de ce în atît de scurt timp ea a devenit academică.

Să revenim acum la Giotto şi să vedem în ce chip a satisfăcut el prima condiţie a picturii, ca artă, condiţie care, cum am convenit, constă în a stimula imaginaţia tactilă. Vom înţelege aceasta mai uşor dacă ne vom arunca privirile asupra a două picturi, avînd aproape acelaşi subiect şi care se află la Uffizi, în Florenţa, expuse una lîngă cealaltă: una de Cimabue, alta de Giotto. Deosebirea e izbitoare, dar ea nu constă atît în diferitele scheme şi tipuri, cît în modul de realizare. Descifrînd cu răbdare liniile şi culorile picturii lui Cimabue, conchidem în cele din urmă că ele vor să reprezinte o femeie într-un jilţ, cu oameni şi îngeri stîndu-i în preajmă, în picioare sau îngenuncheaţi. Spre a identifica aceste reprezentări, a trebuit să facem un efort mai mare decît ne-ar fi cerut obiectele însăşi în realitate, şi în consecinţă, sentimentul capacităţii noastre vitale nu numai că n-a fost confirmat, dar a fost chiar descumpănit. În schimb, ce sentiment de destindere, de cotropitoare vitalitate, cînd ne întoarcem la pictura lui Giotto ! Privirile noastre de-abia s-au lăsat asupra ei, şi ne-am şi dat seama despre ce e vorba: tronul, ocupînd un spaţiu real, Fecioara şezînd în chip evident, îngerii aşezaţi în pîlcuri în preajma ei. Imaginaţia noastră tactilă a intrat imediat în acţiune. Palmele şi degetele noastre participă la activitatea ochilor noştri mult mai repede decît în prezenţa obiectelor reale, senzaţiile variind necontenit odată cu diferitele proiecţiuni ale celor reprezentate, ale feţei, torsului, genunchilor, şi confirmînd, pe toate căile, sentimentul capacităţii noastre de a percepe lucrurile — într-un cuvînt, sentimentul vitalităţii noastre. Puţin ne pasă de defectele unei picturi înzestrate cu darul de a ne evoca astfel de sentimente: dacă tipurile înfăţişate nu corespund idealului meu de frumuseţe, dacă figurile sînt prea masive, aproape nearticulate; uităm toate acestea pentru că avem altceva mai bun de făcut decît de a zăbovi asupra greșelilor.

Dar cum a împlinit Giotto acest miracol? Cu mijloacele cele mai simple, cu un aproape rudimentar clarobscur și cu o linie funcțională, el izbutește să rețină, din toate contururile posibile, din toate variațiile de lumină și umbră pe care o figură le poate avea, numai pe cele asupra cărora trebuie să ne concentrăm în mod particular atenția dacă vrem s-o percepem în realitate. Acest lucru determină tipurile, schemele sale de culoare, chiar și compozițiile. El tinde spre acele tipuri simple, atît la față, cît și la trup, masive, cu oasele mari — tipuri care, întîlnite în viață, ar da cel mai puternic imbold imaginației tactile. Obligat să obțină cît mai mult din clarobscurul său rudimentar, el menține o cît mai luminoasă schemă coloristică, astfel încît contrastele să poată fi cît mai viguroase. În compozițiile sale, el urmărește să realizeze o cît mai mare claritate în gruparea figurilor, pentru ca fiecare figură importantă să poată avea cuvenitele valori tactile. Să observăm cum, în *Madonna* amintită, umbrele ne silesc să percepem fiecare concavitate, iar luminile, fiecare convexitate, și cum, din jocul lor, sub călăuza liniei, ne dăm seama de părțile semnificative ale fiecărei figuri, înveșmîntată sau nu. Gestul are aici rațiune arhitectonică. Și, mai cu seamă, fiecare linie e funcțională, adică învestită cu un țel. Existența, direcția fiecărei linii, e absolut determinată de necesitatea de a reda valorile tactile. Iată, în figura îngerului îngenuncheat la stînga, cum fiece linie conturează și modelează, cum ne face capabili a percepe formele capului, torsului, șoldurilor, gambelor, picioarelor, și cum direcția și tensiunea acestora sînt mereu determinate de acțiune. Nu există fragment autentic al vreunei picturi de Giotto să nu aibă aceste calități; și într-un asemenea grad, încît nici cele mai mari daune ce le va fi putut suferi nu au fost în stare să le anuleze. Mărturii stau frescele readuse la lumină, în biserica Santa Croce din Florența!

Odată ce-am recunoscut exprimarea valorilor tactile ca cea mai importantă calitate specific artistică a operei lui Giotto, sîntem în măsură a preţui mai bine meritele sale evidente, deşi mai puţin personale: merite care, trebuie să adaug, ar părea mult mai puţin extraordinare, dacă n-ar fi acel plan înalt de realitate pînă la care Giotto ne ridică. Dar ce stă în spatele acestei puteri de a ne înălţa, pe un plan superior al realităţii, dacă nu geniul de a cuprinde şi de a comunica semnificaţia reală a formelor? Căci ce altceva înseamnă a exprima valorile tactile ale unui obiect, decît a comunica semnificaţia sa materială? Un pictor care, după generaţii de simpli fabricanţi de simboluri, de ilustraţii şi alegorii, are puterea de a reda semnificaţia materială a obiectelor pe care le pictează, trebuie să fi avut, ca om, un simţ profund al semnificaţiilor spirituale. Oricare ar fi tema pe care o tratează, Giotto simte semnificaţiile ei reale şi ni le comunică, cel puţin în gradul îngăduit de limitele generale ale artei sale şi ale talentului său. Cînd tema face parte din istoria sacră, abia dacă mai e nevoie să subliniem cu cîtă gravitate procesională, cu cîtă demnitate hieratică, cu cîtă sacramentală reculegere o înzestrează: elocinţa celor mai mari critici şi-a aflat aici un subiect predilect. Dar să ne oprim o clipă în faţa cîtorva dintre figurile sale simbolice din Cappella dell'Arena din Padova: *Nestatornicia*, *Nedreptatea* şi *Avariţia*, de pildă. « Care sînt trăsăturile semnificative », pare să se fi întrebat pictorul, « în înfăţişarea şi gesturile unei persoane dominate în totul de unul din aceste vicii? Dacă voi izbuti să pictez un chip cu aceste trăsături, voi realiza o figură care va evoca inevitabil viciul respectiv.» Şi astfel, el pictează *Nestatornicia* ca pe o femeie cu o faţă palidă, cu braţele întinse în gol, cu torsul căzînd înapoi, cu picioarele pe o roată: cel care-o priveşte încearcă o senzaţie de ameţeală. «Nedreptatea» este un bărbat solid construit, în puterea vîrstei, purtînd veşmîntul unui judecător, cu mîna stîngă strîngînd mînerul spadei, cu dreapta, încleştată ca o gheară, ţinînd o suliţă cu vîrf dublu. Ochiul său crud stă cu asprime la pîndă, și atitudinea sa denotă iuțeala cu care e gata să se arunce asupra prăzii cu toată puterea sa gigantică. Ca pe un tron, el stă pe o stîncă, dominînd înalții copaci bătuți de vînt, și jos, slugile sale ucid și dezbracă un călător. «Avariția» e o babă încornorată, cu urechi ca niște trîmbițe. Șarpele care îi iese din gură se răsucește și o mușcă de frunte. Cu mîna stîngă strînge punga cu bani, în timp ce pe furiș face un pas înainte, mîna dreaptă fiind gata să înhațe tot ce-o putea. Aceste figuri n-au nevoie de legende: atîta vreme cît aceste vicii vor exista, Giotto a extras și a înfățișat semnificația lor vizuală.

O altă mărturie a simțului lui Giotto pentru ceea ce e semnificativ, poate fi aflată în modul său de a trata acțiunea și mișcarea. Gruparea figurilor, gesturile sînt totdeauna în stare de a ne transmite imediat semnificațiile. Cu linia semnificativă, cu clarobscurul semnificativ, cu direcția semnificativă a privirilor, și cu gesturile semnificative, cu cele mai simple mijloace tehnice, și, să nu uităm, fără cunoștințe anatomice, Giotto oferă o completă senzație de mișcare, așa cum o întîlnim în frescele padovane ale *Invierii celor aleși*, în *Înălțarea Domnului*, în Dumnezeu-Tatăl din *Botezul* sau în îngerul din *Visul lui Zaharia*.

În concluzie deci, în aceasta rezidă valoarea perenă a lui Giotto ca artist: pretutindeni prezentul său simț al semnificativului în lumea vizibilă, îl învestește cu capacitatea de a reprezenta lucrurile astfel încît să ne dăm seama de existența reprezentărilor sale mai repede și mai complet decît ne-am da seama de existența lucrurilor reale, oferindu-ne în acest chip marea bucurie a încrederii în capacitatea noastră vitală.

III

Vreme de o sută de ani după Giotto, nu s-a ivit în Florența nici un pictor la fel de dotat cu acea capacitate de a extrage și a domina elementele semnificative în pictură. Urmașii săi imediați au înțeles atît de puțin esența puterii sale, încît unii au socotit că ea rezidă în tipurile masive, alții în sveltețea liniei sale, iar alții, în culoarea sa luminoasă; și nici unul dintre ei nu și-a dat seama că forma masivă fără semnificația materială, adică fără valorile tactile, e asemeni unui sac fără formă, că linia nefuncțională e simplă caligrafie, și că, oricît de luminoasă, culoarea, prin ea însăși, abia poate zugrăvi cu delicatețe o suprafață. Cei mai buni dintre acești artiști au simțit propria lor inferioritate, însă fără a-i cunoaște leacul; ei au lucrat cu multă silință, copiindu-l și deformîndu-l pe Giotto, pînă cînd, și ei și publicul, se simțiră obosiți pînă în adîncul sufletului. O schimbare cu orice preț se impunea și ea avea să se petreacă destul de simplu. «De ce să dibuim căutînd semnificativul, cînd avem la îndemînă ceea ce e evident? Să pictăm deci ceea ce e evident și acest lucru va place totdeauna», spuse vreun ingeniosinovator. Și astfel avea să picteze ceea ce era la îndemînă — straie frumoase, chipuri frumoase și acțiuni banale, cu rezultatele prevăzute: au plăcut, și plac și acum. Mulțimea și azi se înghesuie în Capela Spaniolilor din Santa Maria Novella, spre a sărbători triumful lucrurilor banale și nesemnificative. Chipuri frumoase, culori frumoase, straie frumoase, și acțiune banală! În fresca reprezentînd *Triumful Sfîntului Toma* * poate fi aflată, oare, o singură figură care să întrupeze ideea simbolizată și care, fără instrumentul indicator, să ne poată transmite vreo semnificație? O femeie frumoasă ține un glob și o spadă, și acest lucru trebuie să mă facă să simt maiestatea stăpînirii, alta poartă zugrăvite peste frumoasele ei haine un arc și o săgeată, ceea ce s-ar cuveni să-mi sugereze sentimentul groazei războiului; alta ține o mică orgă pe ceea ce ar trebui să fie genunchii ei, și vederea acestui instrument ar trebui să fie de ajuns spre a mă înălța într-al șaptelea cer al extazelor muzicale; în sfîrșit, iată o a treia femeie drăguță, cu mîinile-n șolduri, și dacă doresc să știu ce vrea să-nsemne, trebuie să-i citesc inscripția. Mai jos de aceste drăguțe femei, stau un număr de bărbați, înfățișîndu-se cu demnitatea ce le-o poate acorda veșmintele și bărbile lor; un foarte venerabil gentilom privește cu întreg sufletul absorbit, la vîrful penei sale. Aceeași lipsă de semnificație, aceeași expunere de lucruri banale, caracterizează fresca reprezentînd « Biserica militantă și triumfătoare » *. Ce simbol mai evident pentru Biserică, decît o biserică? Iar pentru izbînda teologică a sfîntului Dominic, nimic mai semnificativ decît imaginea filozofului mahomedan combătut, care (cu un gest, pe cît de vulgar, pe atît de ingenios găsit) smulge o filă din cartea sa? Am vorbit numai de valoarea acestor două fresce ca alegorii. Spre a nu mai vorbi de vidul uneia și de confuzia celeilalte, în privința compoziției, de faptul că în nici una nu se află măcar o figură care să aibă valori tactile, adică existență artistică.

---

* Opera unui elev al lui Giotto, Andrea Bonaiuti da Firenze (*Triumful Sfîntului Toma de Aquino*, pe peretele de vest) (N. tr.)

Prin toate acestea nu vreau să spun că între Giotto și Masaccio, pictura n-a avut decît o vană existență — dimpotrivă, un progres considerabil a fost realizat în direcția peisajului, perspectivei și expresiei faciale. Dar e adevărat că, în afară de operele a doi pictori, n-a fost realizată vreo capodoperă. Aceștia doi, unul ivindu-se pe la mijlocul perioadei de care ne ocupăm, și celălalt tocmai la sfîrșitul ei, au fost Andrea Orcagna și Fra Angelico.

Despre pictorii Orcagna e greu a vorbi, dintre operele lui Andrea o singură pictură păstrîndu-se în bune condiții: tabloul de altar de la Santa Maria Novella. Aici el se arată ca un artist extrem de înzestrat: ca la Giotto, întîlnim valorile tactile, semnificația materială; figurile trăiesc din punct de vedere artistic. Dar pe cînd aceste picturi nu vădesc un sentiment particular pentru frumusețea

---

* Opera aceluiași Andrea Bonaiuti da Firenze, pe peretele de est al Capelei (N. tr.)

fețelor și expresiilor, în frescele lui Nardo*, din aceeași capelă, îndeosebi una, reprezentînd Paradisul, chipurile sînt pline de farmec și grație. Deși foarte distruse, aceste picturi murale trebuie să fi avut totdeauna o reală existență artistică, o mare demnitate a mișcărilor lente, dar ritmice, o splendidă compoziție a grupurilor. Înalta lor inspirație ni se impune și azi. Pe de altă parte însă, tabernacolul sculptat de Andrea la Or Sanmichele ne dezamăgește, sentimentul semnificațiilor materiale și spirituale fiind mult mai scăzut.

În privința cunoașterii lui Fra Angelico ne aflăm, din fericire, în condiții mai bune. Destule opere au ajuns pînă la noi, nu numai spre a ne revela calitățile lui artistice, dar și caracterul omului. O desăvîrșită siguranță a țelurilor, un devotament nelimitat față de misiunea sa, o religioasă severitate în împlinirea ei: iată ce mărturisesc atît cantitatea cît și calitatea operelor sale. E adevărat că sentimentul profund al lui Giotto pentru semnificația, materială cît și spirituală, îi lipsește, iar compensația acestei absențe nu e posibilă; dar deși simțul său pentru realitate era mai slab, el s-a extins totuși asupra unor zone pe care Giotto nu le atinsese. Ca toți marii artiști, Giotto nu era deloc înclinat a se ocupa de propria sa atitudine, de propriile sale sentimente față de ceea ce e semnificativ; sesizarea și prezentarea semnificativului îi ajungea. La o mai slabă personalitate, semnificativul, vag perceput, se transformă în emoție, e simțit, nu realizat. În domeniul acesta al simțirii, Fra Angelico a fost primul mare maestru. « Domnul Dumnezeu e-n ceruri — totul e bine pe pămînt »**: el pare să fi simțit aceasta cu atîta intensitate, încît a fost ferit de a zări răul undeva. Cînd era silit totuși să-l picteze, imaginația îl părăsea și devenea un adevărat copil; infernurile sale sînt niște țări de spiriduși; scenele sale de martiriu sînt jucate solemn de nişte copii în roluri de martir şi de călău; şi era aproape să strice una din cele mai mişcătoare scene pictate vreodată — marea *Răstignire* de la mănăstirea San Marco — cu puerila violenţă a plînsului Sfîntului Ieronim. El a învestit însă toate resursele artei sale în realizarea unei picturi exprimînd beatitudine, încredere în iubitoarea bunătate a lui Dumnezeu.

---

* Nardo di Cione, fratele lui Andrea Orcagna. (N. tr.)

** Cîntecul lui Pipa din *Pipa Passes* de Robert Browning (N. tr.)

Şi aceste resurse n-au fost deloc slabe. Puterii de a reda valorile tactile, simţului semnificativului în compoziţie — inferioare, ce e drept, faţă de Giotto, dar superioare faţă de oricare alt pictor de la Giotto pînă la el, Fra Angelico le-a adăugat farmecul unei mari frumuseţi a chipurilor, interesul pentru vivacitatea expresiilor, încîntarea culorilor delicate. În întreaga lume a artei, ce lucru radiind mai multă tinereţe, ca *Încoronarea Fecioarei** a lui Angelico: cu acel aer de fericire plutind pe toate feţele, cu graţia florală a liniei şi culorii, cu simplitatea copilărească şi totuşi indefinibila frumuseţe a compoziţiei. Şi toate acestea, în valori tactile care conferă realitate desăvîrşită scenei; şi deşi vedem o lume în care oameni adevăraţi stau, se mişcă, îngenunchează, nu ştim şi nici nu ne interesează unde şi cum o fac. Este adevărat, semnificaţia evenimentului reprezentat e de-abia sugerată, dar cît de bine izbuteşte Angelico să ne comunice sentimentul pe care ea i l-a inspirat! Oricît de simplu era el ca om, oricît de simplu şi unilateral mesajul său, personalitatea lui Angelico a fost, în totalitatea ei, de o complexitate singulară. Căci e pictorul tipic al tranziţiei dintre evul mediu şi Renaştere. Originile simţirii sale sînt în evul mediu, dar aceste sentimente, el le trăieşte aproape ca un modern; şi aproape moderne sînt şi mijloacele sale de expresie. Dar tocmai pentru că sîntem gata să uităm caracterul său de tranziţie, şi să-l aşezăm printre moderni, nu sîntem şi în stare a-i trece cu vederea unele stîngăcii în reprezentarea acţiunii, sau în cea a figurilor, unele greşeli în ce priveşte articulațiile. Și totuși, atît în reprezentarea acțiunii cît și în articulațiile figurilor, el a realizat un mare progres față de precursorii săi — într-atît de mare încît, dacă n-ar fi Masaccio, care l-a întrecut cu totul în această privință, l-am prețui ca pe un inovator. Mai mult încă: el n-a fost numai întîiul italian care a pictat un peisaj ce poate fi identificat (lacul Trasimeno, văzut din Cortona), ci și primul pictor care ne-a comunicat un sentiment al farmecului naturii. Cum să nu tresărim imediat în fața surîzătoarei și plinei de adieri primăveri din grădinile frescelor *Buna Vestire* și *Noli me tangere* de la San Marco.

---

* Azi în muzeul de la mănăstirea San Marco.

IV

Giotto renăscut, reluîndu-și opera de-acolo de unde moartea i-a oprit elanul, asimilînd imediat tot ce se dobîndise în timpul absenței sale, și profitînd de noile condiții, de noile exigențe: închipuiți-vă un asemenea avatar, și-l veți înțelege pe Masaccio.

Pe Giotto îl cunoaștem; dar care erau noile condiții, noile exigențe? Cerurile medievale fuseseră sfîșiate și un nou cer și un nou pămînt se iviseră, pe care le și populaseră spirite mai vioaie, bucuroase de viață. Interese noi, valori noi se afirmaseră. Nu era nimic mai de preț decît puterea de a stăpîni și de a crea; și de un interes suveran era tot ceea ce putea ajuta pe om să cunoască lumea în care trăia și de a o supune dorințelor sale. Această schimbare oferea artistului un cîmp de activități mai libere. Misiunea lui a fost totdeauna de a revela unei epoci propriile ei idealuri. Dar într-o perioadă ca Evul Mediu, cînd corpului uman i se nega orice semnificație intrinsecă, ce loc putea fi hărăzit sculpturii și picturii — arte a căror năzuință constă în a ne face să ne dăm seama de semnificația materială a lucrurilor? Într-o asemenea epocă, un pictor de figuri se putea înălța, așa cum a făcut Giotto, numai împotriva spiritului vremii, ca un fenomen izolat. În timpul Renașterii însă, dimpotrivă, pictorului de figuri i se cerea, cum nu se mai întîmplase din marile vremi ale Greciei, să reveleze unei generații, care credea în puterea omului de a subjuga și stăpîni lumea, acele tipuri fizice mai bine construite pentru împlinirea acestei năzuințe. Și această cerere a fost în Italia atît de imperioasă și de constantă, încît nu unul, ci sute de artiști se iviră, fiecare în felul său capabil de a o satisface, și, în complexul operelor lor, demni de a rivaliza cu arta greacă.

La vremea cînd Masaccio își începea scurta sa carieră de pictor, Donatello întrupase, în sculptură, noile idealuri; și exemplul sculptorului mai în vîrstă trebuie să fi avut o pondere incalculabilă în educația și formarea tînărului artist. Un tip uman cîștigă extrem în semnificație, dacă e înfățișat în vreo acțiune împreună cu alți indivizi de același tip; de acest lucru Donatello n-a profitat, dovedindu-se în asemenea reprezentări mai curînd în regres, coborînd pînă la comun și banal; mărturie stau basoreliefurile din Siena, Florența și Padova. Masaccio n-a fost contaminat de o asemenea slăbiciune. El înfățișează tipuri, în ele însele dintre cele mai virile, cu un simț al semnificației materiale apt a ne face să sesizăm forța și demnitatea lor. Și aceste valori spirituale odată dobîndite, el le folosește spre a conferi mai mare însemnătate evenimentului pe care-l pictează, iar la rîndul său, evenimentul astfel potențat, sporește semnificația tipurilor. În acest mod, fie că ne îndreaptă atenția spre tipurile reprezentate sau spre acțiune, Masaccio ne poartă pe un plan înalt al realității și al semnificațiilor. În pictura de mai tîrziu vom găsi ușor și o mai mare știință, și un superior meșteșug, și o mai mare perfecțiune a detaliului, dar o asemenea plenitudine a realității, o capacitate superioară a semnificării, îndrăznesc să afirm, nu vom mai întîlni niciodată. Nu pot contempla frescele sale din capela Brancacci oricît de ruinate azi și roase de pulbere, fără o puternică stimulare a conștiinței tactile. Simt că pot atinge fiecare figură, că atingînd-o, voi simți rezistența ei, că voi fi silit a face eforturi spre a o mișca din loc, că pot circula în jurul ei. Pe scurt, nu-mi pot imagina o modalitate superioară de a-mi da seama de realitatea unei figuri în viața reală, acest lucru nu l-aș putea realiza la fel de bine, atenția fiindu-mi ispitită a se concentra asupra unor calități dinamice, înainte de a începe să percep deplina semnificație materială a persoanei din fața mea. Și apoi, ce vigoare au tinerii lui și ce gravitate și putere bătrînii ! Un asemenea neam de oameni ar pune imediat stăpînire pe întregul pămînt și n-ar admite alți rivali decît forțele însăși ale naturii ! Tot ceea ce acești oameni săvîrșesc e impresionant și plin de însemnătate—și aceasta, numai pentru că e săvîrșit de ei. Fiecare mișcare, fiecare gest al lor e gata să schimbe lumea. Comparate cu figurile lui Masacio, cele din aceeași capelă ale precursorului său Masolino, sînt copilărești, iar cele ale urmașului său, Filippino, neconvingătoare și fără semnificație, fiind lipsite de valori tactile. Chiar Michelangelo, dacă ar fi pus alături de el, ar fi silit să-i cedeze în privința intensității realității plastice și a forței semnificative. Să comparăm a sa *Izgonire din paradis*, din Capela Sixtină, cu cea a lui Masaccio din Capela Brancacci. Figurile lui Michelangelo sînt mai corecte, dar mult mai puțin tangibile și mai puțin viguroase; și pe cînd el nu reprezintă decît un bărbat ferindu-se de lovitura unei spade și o femeie dînd țipăt cu o vulgară spaimă, Adam și Eva înfățișați de Masaccio fug din paradis cu inima frîntă de rușine și remușcare, auzind poate, dar nevăzînd, îngerul care zboară în înalt deasupra capetelor lor și le îndreaptă pașii spre surghiun.

Asemeni lui Giotto, un secol mai înainte, Masaccio — el însuși un Giotto al unei lumi artisticește mai prielnice — a fost, ca artist, un mare maestru al valorilor semnificative, și, ca pictor, înzestrat în cel mai înalt grad cu simțul valorilor tactile și cu talentul de a le face concrete. Într-o activitate de numai cîțiva ani, el a imprimat picturii florentine direcția în care ea avea să continue pînă la sfîrșit. În mai multe privințe, el ne amintește pe tînărul Bellini. Cine știe? Dacă ar fi trăit la fel de mult, poate ar fi pus temeliile unei arte nu mai puțin fermecătoare, dar mult mai profundă decît cea a Veneției. Oricum ar fi, frescele sale au devenit dintr-o dată școala la care aveau să se formeze pictorii florentini și astfel vor rămîne cîtă vreme artiști adevărați vor trăi pe pămîntul Florenței.

V

Moartea lui Masaccio avea să lase pictura florentină pe mîinile a doi pictori mai vîrstnici, și a trei pictori mai tineri ca el, cu toții oameni de mare talent, dacă nu de geniu; fiecare dintre aceștia—primii, numai atît cît îngăduia mai vechea lor formație, ceilalți, întru totul—au suferit influența lui. Cei mai în vîrstă, care, dacă n-ar fi existat Masaccio, ar fi fost singurele personalități reprezentative în arta picturii, erau Fra Angelico și Paolo Uccello; cei mai tineri: Fra Filippo, Domenico Veneziano și Andrea del Castagno. Deoarece vreme de o generație după moartea lui Masaccio, aceștia aveau să se afle în fruntea artei, formînd gustul publicului și transmițînd ucenicilor propriile tradiții tehnice și propriile năzuințti, nu putem face, ajunși aici, nimic mai bun, decît să încercăm a oferi cîteva noțiuni asupra fiecăruia dintre ei și asupra tendințelor generale artistice pe care le-au reprezentat. Pe Fra Angelico îl cunoaștem drept pictorul care și-a închinat viața zugrăvirii acelei viziuni medievale pe cale de dispariție, și anume, cea a coborîrii lumii cerești pe pămînt. Nimic nu putea fi mai îndepărtat de țelurile unor Uccello și Castagno. Oricît de deosebiți unul de altul, ei se aseamănă prin faptul că operele pe care ni le-au lăsat, datînd, ce e drept, din anii lor de maturitate, nu poartă nici o urmă a vreunui sentiment medieval, sau vreun semn de tranziție. Ca artiști, ei aparțineau pe de-a-ntregul noii ere, și la începuturile Renașterii ei întrupează cele două tendințe ce vor domina la Florența de-a lungul întregului secol al XV-lea, una integrînd, cealaltă destrămînd învățătura lui Masaccio.

Uccello era dotat cu simț al valorilor tactile și al culorii, dar n-a folosit aceste daruri, decît spre a ilustra probleme științifice. Adevărata lui pasiune a fost perspectiva, iar pictura a fost pentru el un simplu prilej de a soluționa unele probleme în această știință și de a-și desfășura măiestria în înfruntarea dificultăților. În consecință, a compus picturi în care s-a străduit să născocească cît mai multe linii posibile spre a conduce privirea în adîncime. Cai răsturnați, cavaleri morți sau pe moarte, lăncii sfărîmate, cîmpii arate și arce ale lui Noe, sînt folosite, abia cu o încercare de deghizare, în slujba schemei sale matematice de linii convergente. În zelul lui, el uită de culoarea reală — îi plăcea să picteze caii în verde sau în roz — uită de acțiune, de compoziție și uită, nici n-ar mai trebui să adăugăm, de semnificație. Astfel în scenele sale de bătălie, în locul vreunei acțiuni adecvate, avem sentimentul de a asista la o reprezentație de automați, ale căror mișcări s-au oprit deodată din pricina vreunei stricăciuni a mecanismului. În fresca sa *Potopul*, el a umplut spațiul cu atîtea demonstrații ale abilității sale de a realiza perspectiva și racursiurile, încît în loc de a evoca ororile unui cataclism, izbutește să sugereze cel mult spargerea unui baraj de moară. Și în fresca vecină, a *Sacrificiului lui Noe*, în timp ce cîteva figuri superb construite sînt gata a ne face să ne dăm seama de realizarea artistică a scenei, orice posibilitate a unei plăceri estetice ne e interzisă din pricina sesizării în aer a unui obiect pe care, cu oarecare dificultate, îl descifrăm a fi o ființă umană aruncîndu-se cu capul în jos din nouri. În loc de a reprezenta această figură, care nu vrea să fie decît Dumnezeu Tatăl, venind de sus către noi, Uccello a preferat, în chip deliberat, s-o facă să cadă în direcția contrarie, către interiorul tabloului, în acest fel voind să demonstreze încă odată marea sa dibăcie în ce privește perspectiva și racursiul; și prin aceasta, în același timp, el își cucerea titlul de întemeietor a două familii de pictori care de-
atunci înainte aveau să înflorească: artiștii vir-

tuozității, intelectuale sau manuale, puțin importă, și naturaliștii. Cum aceste două familii se vor înmulți la Florența, și fie în bine, fie în rău, vor influența dezvoltarea picturii florentine, se cuvine, înainte de a merge mai departe, să definim pe scurt ce înțelegem prin virtuozitate și naturalism, și care sînt relațiile lor cu arta. Lucru esențial în pictură, îndeosebi în pictura de figuri, este, așa cum am căzut de acord, redarea valorilor tactile ale formei reprezentate; și, aceasta din cauză că prin altfel de mijloace și numai prin acestea, arta ne poate face să percepem formele mai bine decît în realitate. Deci marele pictor e mai presus de orice un artist, dotat cu un mare simț al valorilor tactile și cu o mare capacitate de a le concretiza.

Orice pictor, fie că-și dă sau nu seama, e înzestrat dintru început cu simțul valorilor tactile, simțirea care totuși mai poate fi dezvoltat și treptat, prin creșterea conștiinței individualității. El își consacră conștient eforturile perfecționării mijloacelor de expresie. Despre aceste mijloace, discută cu alții; și pentru că succesele sale sînt în acest sens dobîndite cu greu și în mod conștient, el se mîndrește cu talentul lui în folosirea mijloacelor expresive. Cu cît un artist e mai mare, cu atît e mai puțin probabil a fi conștient de altceva în arta lui decît de problemele expresiei. Și aceasta chiar, în cazul în care el comunică ceea ce puterea geniului său îl face să simtă fără măcar să fi căutat sau aproape chiar fără a-și da seama, adică semnificația materială și spirituală a formelor. Prietenii săi nu-l aud vorbind de altceva decît de îndemînare; și în chip firesc ei sfîrșesc prin a crede, ca și publicul întreg, că geniul lui nu e altceva decît îndemînare, și deci că îndemînarea e identică cu arta. Aceasta a fost, din păcate, în toate timpurile, concepția predominantă despre artă; deosebirea de opinie nu privea principiul în sine, ci tipul de îndemînare care urma a fi prețuit, fiecare generație, fiecare critic, avînd un criteriu particular, întemeiat totdeauna pe diferitele probleme și dificultăți care îi preocupau. La Florența, aceste concepții greșite asupra artei au predominat în mod special, pentru că școala de artă de aici număra vreo douăzeci de oameni de geniu și o mie de mediocrități, întrecîndu-se unii pe alții în demonstrarea abilității. În această furibundă rivalitate, tot ceea ce marile genii puteau face era de a rămîne fidele propriului lor simț al semnificativului. Chiar Masaccio a fost împins a-și demonstra pura abilitate, care a fost mult admirată: în ea însăși admirabil realizata figură a bărbatului gol tremurînd de frig e nu numai lipsită de semnificație reală, ci e chiar pricină de abatere a atenției în reprezentarea unui *Botez al Sfîntului Petru*. Un spirit mai puțin ferm, ca Paolo Uccello, a fost în stare a sacrifica aproape cu totul simțul semnificației, pe care-l va fi avut dintru început, prin încăpățînarea de a-și dovedi îndemînarea și cunoștințele. Cît despre cei de duzină, operele lor nu prezintă acum alt interes decît cel al unor expoziții a școlilor de artă locale. Înmulțirea lor avea să accelereze declinul picturii florentine. Dar arta poate profita și de pe urma simplei abilități; căci chiar lipsiți de simțul formei plastice semnificative, asemenea artiști sînt capabili totuși să perfecționeze mii de elemente, care, la rîndul lor, pot perfecționa mijloacele de expresie pentru cei ce vor avea ceva de exprimat. Cînd Botticelli și Leonardo și Michelangelo aveau să se ivească, ei vor dispune de un patrimoniu artistic foarte bogat, în ciuda faptului că începînd de la Masaccio n-a fost nici un artist care, măcar de departe, să se apropie de înălțimea geniului lor. Această îmbogățire nu s-a datorat atît slujitorilor virtuozității, cît acelei familii de artiști, din punct de vedere intelectual mai nobilă, deși artistic inferioară, al cărei strămoș a fost Uccello, și anume cea a naturaliștilor. Ce este un naturalist? Aș îndrăzni să propun următoarea definiție: naturalist este cel care, deși posedînd un talent înnăscut pentru știință, s-a dedicat artei. Intenția lui nu e de a extrage semnificația materială și spirituală a obiectelor, comunicîndu-ni-le astfel mai rapid și mai intens decît le-am putea noi singuri percepe, și astfel sporind simțul capacității noastre vitale; intenția lui e de a investiga, și de aceea el nu ne comunică decît fapte. Să concretizăm această enunțare prea abstractă cu exemplul unei picturi menționate — figura Atotputernicului în *Sacrificiul lui Noe* al lui Uccello. În loc de a prezenta această figură venind de sus către noi, într-o atitudine și cu o expresie aptă de a suscita sentimente solemne — așa cum orice pictor stăpînit de intenții artistice ar fi făcut-o — cum a făcut, de fapt, Giotto în *Botezul* său — Uccello pare să nu fi fost stăpînit decît de intenția științifică de a descoperi cum ar putea arăta un om care, căzînd cu capul înainte, la un moment dat s-ar opri din căderea sa și ar rămîne suspendat în aer. O figură ca aceasta ar putea avea o semnificație matematică, însă una psihologică, categoric nu! Nu încape îndoială că Paolo Uccello a studiat fiecare detaliu al acestui fenomen, că a notat cu acuratețe observațiile sale. Dar faptul că aceste note s-au întîmplat să fie transmise în forme și culori, nu e suficient spre a constitui o operă de artă. Întrucît s-ar deosebi calitativ un astfel de produs de harta colorată a unei țări?

Ne-am putea imagina o hartă în relief înfățișînd Cadore sau Giverny, executată la o scară mare și atît de minuțios colorată, încît ar fi o reproducere exactă a aspectelor fizice ale regiunii respective. Însă niciodată nu ne-ar trece prin minte că am putea-o pune alături de un peisaj de Tițian sau de Monet, considerînd-o astfel o operă de artă. Totuși raportul unui astfel de produs cu pictura lui Tițian sau Monet e exact cel dintre realizarea lui Uccello și cea a lui Giotto. Omul de știință care pictează—naturalistul, adică —nu urmărește să ne dea ceea ce numai arta ne poate da, și anume calitățile vitale ale lucrurilor, ci reproducerea lor așa cum sînt. Dacă izbutește, el nu ne va oferi decît exacta impresie vizuală a obiectelor înseși; însă arta, așa cum am arătat pînă acum, trebuie să ne ofere nu simpla reproducere a lucrurilor, ci un simț mai intens al capacității noastre de a ne da seama de existența lor. Deci din punct de vedere artistic, naturaliştii, Uccello şi numeroşii săi succesori, n-au realizat nimic. Deşi eforturile lor de a reproduce obiectele aşa cum sînt, şi studiile lor de anatomie şi perspectivă vor avea drept inevitabilă consecinţă faptul că atunci cînd un nou geniu se va ivi, el va fi un Leonardo sau un Michelangelo, şi nu un Giotto.

Paolo Uccello, cum am spus, a fost primul artist reprezentativ pentru două tendinţe puternice din pictura florentină: arta ca virtuozitate şi arta cu intenţii ştiinţifice. Andrea del Castagno, deşi incapabil de a rezista fascinaţiilor purei ştiinţe şi virtuozităţii, a fost dotat cu destul geniu artistic spre a nu se lăsa covîrşit. Era înzestrat cu un mare simţ pentru ceea ce e semnificativ, deşi, e adevărat, nu destul de puternic spre a-l feri complet de capcanele care pîndeau pe toţi florentinii şi îndeosebi de una ce-i era hărăzită în particular — tendinţa de a transmite, cu orice preţ, un sentiment de forţă. A inspira un sentiment al forţei, aşa cum Masaccio şi Michelangelo au făcut-o în momentele lor cele mai bune, constituie într-adevăr o realizare, dar reclamă cel mai înalt geniu şi cel mai profund simţ al semnificativului. Dacă acest profund simţ va lipsi, artistul nu va mai izbuti să ne inspire putere, ci manifestări evidente ale unei puteri fără rost, sau şi mai rău, acea insolenţă ce însoţeşte nu rareori expansiunea vitală. Andrea del Castagno izbuteşte cîteodată destul de bine în reprezentarea unei figuri, ca de pildă *Sibila Cumana* sau *Farinata degli Uberti*, posedînd o mare, dacă nu chiar o foarte mare putere, demnitate şi chiar frumuseţe; dar altădată coboară pînă la pura fanfaronadă — ca în *Pippo Spano* sau *Niccolò da Tolentino*, — pînă la simpla demonstraţie a forţei ca în *Cina cea de taină* sau, şi mai rău, pînă la simpla brutalitate, ca în *Răstignirea* de la Santa Maria Nuova. Cu toate acestea, puţinele opere care ne-au rămas ne îndeamnă să bănuim în el pe cel mai mare artist, personalitatea cu cea mai mare influenţă dintre pictorii primei generaţii de după Masaccio.

VI

Fără îndoială e o treabă foarte dificilă a sesiza în mod clar după aproape cinci secole, deosebirea dintre Uccello și Castagno și a determina precis adevărata parte ce revine fiecăruia în formarea școlii florentine. Numărul foarte mic al operelor rămase face mai mult decît dificilă, aproape imposibilă, orice concluzie serioasă asupra caracterului artei contemporanului lor, Domenico Veneziano, și asupra influenței exercitată de el. Că a fost un inovator în tehnică, în problemele pigmenților și solvenților, știm de la Vasari; dar asemenea inovații, oricît de indispensabile ar fi pentru meșteșugul picturii, sînt chestiuni ce țin de chimia teoretică și aplicată, nu de artă, și ele nu ne privesc aici. Rezultatele artistice ale lui Domenico Veneziano par a fi consistat în înzestrarea figurilor cu mișcare și expresie, și a chipurilor cu caracter individual. În operele sale, ajunse pînă la noi, nu aflăm urmă de sacrificiu făcut virtuozității și naturalismului, deși e limpede că trebuie să fi fost stăpîn pe ultimele rezultate ale științei și meșteșugului din vremea sa. Altfel n-ar fi fost capabil să ne dea o figură ca sfîntul Francisc din tabloul său de altar de la Uffizi, în care valorile tactile și mișcarea ca expresie a caracterului — ceea ce, în mod obișnuit, numim *ținuta* individuală — sînt poate prima oară îmbinate; sau de a fi ajuns la un asemenea rezultat triumfător, ca în *Sf. Ioan și Sf. Francisc* de la Santa Croce, în care figurile întregi exprimă tot atîta ardoare cît și chipurile elocvente. Cît despre simțul său pentru individualitatea semnificativă, cu alte cuvinte, cît despre vigoarea sa ca portretist, avem mărturii cîteva studii de capete pe care le putem considera printre primele rezultate importante în acest gen ale Renașterii. Dificultăți ca cele pe care le-am întîmpinat în studiul operei lui Uccello, Castagno și Veneziano, nu le mai întîlnim ocupîndu-ne de Fra Filippo. Operele sale sînt încă destul de numeroase, iar unele dintre ele admirabil conservate; ne e lesne deci să-l judecăm ca artist, și totuși nimic mai greu decît a-l prețui la dreapta sa valoare. Dacă agreabilul, și agreabilul de cea mai bună calitate, ar fi suficient să facă un mare artist, Fra Filippo ar fi unul dintre cei mai mari; poate mai mare decît orice florentin dinaintea lui Leonardo. Unde vom putea găsi chipuri mai fermecătoare, mai seducătoare, ca în unele din *Madonnele* sale — una dintre ele la Uffizi, de pildă — mai spontan evocatoare ale unor nobile sentimente, ca în tabloul său de altar de la Louvre? Unde se află, în pictura florentină, ceva mai atrăgător decît șăgălnicia copiilor din picturile sale, mai poetic decît unul sau două din peisajele sale, ceva mai încîntător decît, la răstimpuri, culoarea sa? Și la toate acestea, de adăugat, o impresie de sănătate, de robustețe chiar, și o pururi neobosită bună umoare. Dar toate aceste însușiri, în ele însele, sînt apte numai de a face un excelent ilustrator, ceea ce consider că a și fost, printr-o înzestrare nativă, Fra Filippo. Dacă s-a întîmplat ca el să fie mai mult — chiar mult mai mult — aceasta se datorește mai curînd influenței puternice a lui Masaccio decît propriului său geniu; deoarece el n-a fost dotat cu un simț profund al semnificației materiale și spirituale — însușirile esențiale ale unui adevărat artist. Lucrînd sub înrîurirea lui Masaccio, el realizează cîteodată admirabil valorile tactile, ca în *Madonna* de la Uffizi — dar adeseori nu dovedește un simț autentic pentru aceste valori, bunele sale intenții de a le evoca eșuînd în introducerea unor draperii cu falduri adînci, agitate, caligrafice. Ele erau moștenite de la ultimul pictor giottesc (probabil Lorenzo Monaco), care fusese primul său maestru și Fra Filippo pare să le fi considerat drept elemente artistice nu mai puțin prețioase decît acele valori tactile pe care mai tîrziu a căutat să le adopte, în aparență cu seninătate, inconștient de incompatibilitatea lor. Cel mai puternic impuls al lui Fra Filippo n-a fost cel cu precădere artistic de recreare a realității prin stil; ci mai curînd cel care l-a împins către expresia superficială și, în cuprinsul acesteia, către expresia sentimentelor plăcute, blajine, spiritual confortabile, ale vieții obișnuite. Adevăratul său loc e alături de pictorii de gen; numai că scenele sale de gen au ca protagonist sufletul — în vreme ce ale altor pictori, ca spre exemplu Benozzo Gozzoli, au ca protagonist corpul. Prin urmare, păcatul său propriu, aproape tot atît de pernicios ca și al naturaliștilor și, în plus, sațiabil, este expresivul cu orice preț.

VII

Din scurta expunere de mai sus asupra celor patru personalități dominante ale picturii florentine de la 1430 pînă la 1460, reiese că tendințele școlii în acest interval de timp n-au fost artistice sau au fost nu numai artistice, fiind însoțite și de alte curente, unele îndreptate către expresia emoțiilor (nu mai puțin literare prin faptul că erau exprimate în formă și culoare în loc de cuvinte), iar altele către reproducerea naturalistă a obiectelor. Am arătat de asemeni că dacă prima tendință a fost reprezentată numai de Fra Filippo, cealaltă a fost reprezentată, pe lîngă Paolo Uccello, și de Andrea del Castagno și Domenico Veneziano, prin acele părți ale operei lor în care geniul le îngăduise să sacrifice naturalismului și științei. Prin urmare, în măsura în care Castagno și Veneziano au optat pentru una dintre cele două tendințe, conștienți de țelul lor distinct, ei au fost de partea lui Uccello, nu de a lui Filippo. Putem deci afirma că principalul curent al picturii florentine, vreme de o generație după Masaccio, a fost naturalist și că, în consecință, influența asupra tinerilor pictori care au debutat de-a lungul acestei perioade s-a exercitat în mod esențial în direcția naturalismului. Mai tîrziu, cînd vom vorbi despre Botticelli, vom vedea cît de greu a fost pentru orice tînăr din această vreme de a se sustrage acestui curent, oricît de departe de interesele științifice l-ar fi purtat temperamentul său.

Să ducem acum mai departe studiul asupra naturaliştilor, de data aceasta asupra celor din a doua generaţie. Numărul şi importanţa lor, de la 1460 la 1490, se datoresc nu numai faptului că educaţia lor artistică, la începutul acestei epoci, a fost mai ales naturalistă, ci şi realelor necesităţi ale unui meşteşug ce progresase cu rapiditate, precum şi, mai cu seamă, caracterului spiritului florentin, înclinat cu precădere spre ştiinţă şi nu spre artă. Profesiuni ştiinţifice, în sensul strict al cuvîntului, nu existau atunci; şi cum arta, sub orice formă, constituia profesiunea unei considerabile părţi a locuitorilor Florenţei, a urmat inevitabil că mulţi dintre tinerii cu însuşirile naturale ale unui Galileo şi-au făcut încă din copilărie ucenicia ca artişti. Şi de vreme ce nu deprinseseră niciodată metodele specifice ale expresiei ştiinţifice, şi nici n-au putut fura din timpul lor pentru alte operaţii în afara celor aducătoare de cîştig, au fost siliţi, de-a lungul întregii lor vieţi să-şi supună propria artă instinctivei lor pasiuni ştiinţifice, şi în acelaşi timp s-o facă vehiculul transmiterii cunoştinţelor.

Acesta a fost întocmai cazul celui mai vîrstnic dintre fruntaşii noii generaţii, Alesso Baldovinetti, în ale cărui puţine opere rămase nu poate fi descoperită nici o urmă de sentiment sau de interes artistic. Şi aproape la fel s-a petrecut cu doi contemporani mai tineri ai lui Alesso, dar mult mai înzestraţi decît el, Antonio Pollaiuolo şi Andrea Verrocchio. Pe amîndoi de-abia i-am putea bănui a fi altceva mai mult decît oameni de ştiinţă; dar Pollaiuolo, o dată sau de două ori, şi Verrocchio, mai adesea, aveau să ne nimească cu opere de artă de-a dreptul impunătoare: opere pe care, dacă n-ar fi credinţa noastră promptă în multiplele posibilităţi ale geniului florentin, cu mare greutate le-am accepta drept creaţii ale lor, într-atît de puţin par rezultatul unei conştiente strădanii. Atenţia lui Alesso fiind mult absorbită de problemele materiale ale picturii — aspect prin care pictura e abia superioară ştiinţei culinare — puţin timp i-a mai rămas pentru altceva; dar acest dram de timp l-a închinat studiului peisajului, gen în care se numără printre inovatori. În ce-i privește, Andrea și Antonio s-au consacrat mult mai ambițiosului țel de a dezvolta orice aspect al artelor figurii, urmărind să devină maeștri atît în sculptură cît și în pictură.

Limitîndu-ne, cît vom putea mai strict, la pictură, și lăsînd deoparte deocamdată chestiunea culorii, care, cum am mai spus, are în arta florentină o importanță cu totul subordonată, — se pot distinge trei direcții în care pictura, la stadiul în care au găsit-o Pollaiuolo și Verrocchio, trebuia să mai progreseze încă mult, înainte de a obține o maximă eficiență: peisajul, mișcarea și nudul. De nici una dintre acestea Giotto nu se preocupase. Nudul, de-abia l-a tratat; mișcarea, a sugerat-o admirabil, dar n-a reprezentat-o; iar în peisaj era satisfăcut de cîteva indicații puțin mai mult decît simbolice, deși cu totul adecvate intențiilor sale, concentrate asupra figurii umane. În toate aceste trei direcții, Masaccio a făcut imense progrese, călăuzit fiind de simțul său infailibil pentru semnificația materială, care, așa cum îl îndemnase să exprime valorile tactile ale fiecărei figuri în parte, îl silise să exprime și valorile tactile ale grupurilor, considerate ca întreguri, și ale peisajelor din jurul lor, aproape totdeauna coline, modelate în așa fel încît să stimuleze imediat imaginația tactilă. Cît despre ce a putut obține în nud și în mișcare, avem ca mărturii *Izgonirea din Paradis* și *Omul tremurînd de frig*. Dar în operele sale, nici peisajul, nici mișcarea, nici nudul, n-au funcția unor surse distincte de plăcere artistică — adică nu sînt prin ele însele izvoare de energie vitală. Putem lăsa deoparte nudul pînă ce vom ajunge la Michelangelo, care și-a dat cel dintîi seama de specificele lui posibilități artistice; dar nu putem renunța la explorarea originii plăcerii estetice în ce privește reprezentarea mișcării și peisajului, de vreme ce în aceste două direcții — în mișcare îndeosebi, prin Pollaiuolo, și în peisaj prin Baldovinetti, Pollaiuolo și Verrocchio — aveau să se realizeze marile cuceriri ale acestei generații de pictori florentini.

VIII

Îndreptîndu-ne atenția mai întîi spre mișcare (de neconfundat cu locomoția, care e simpla schimbare de loc), vom observa că ne dăm seama de mișcare întocmai așa cum ne dăm seama și de obiecte: prin stimularea imaginației noastre tactile. Numai că aici simțul pipăitului cedează primul loc senzațiilor mușchiulare, de presiune și tensiune. Văd (spre a lua un exemplu) doi oameni luptîndu-se, dar pînă ce impresiile retinei mele nu vor fi imediat transpuse în imagini de tensiune și apăsare în mușchi, de rezistență în greutatea mea corporală, și în senzații tactile ale întregului meu corp, pînă atunci spectacolul îmi spune puțin sau nimic; nimic mai mult poate decît dacă aș auzi pe cineva spunînd: « Doi oameni se luptă ». Deși o luptă între doi oameni, de fapt, conține unele elemente pur artistice, plăcerea noastră de a o privi nu poate fi niciodată cu totul artistică. Sîntem împiedicați de la o astfel de completă percepere nu numai de interesul nostru dramatic investit în spectacol, dar și, admițînd posibilitatea unei absențe de interes dramatic, de succesiunea prea rapidă a mișcărilor, care nu ne îngăduie perceperea fiecăreia în parte sau în eventualitatea că asemenea percepere ar fi posibilă, ne obosește peste măsură. Dacă am putea afla un mod care să ne permită a percepe mișcarea fără confuzia și oboseala ce ne-o dă realitatea, am izbuti să extragem din spectacolul luptătorilor mai mult decît el însuși ne poate da: acea exaltare a vitalității pe care o încercăm de cîte ori percepem intens viața, exaltare pe care realitatea însăși ne-o oferă, și, în plus, o mai mare eficacitate a acestei exaltări, produsă de o mai clară, mai intensă și, totodată mai puțin obositoare percepere! E tocmai ceea ce obține artistul care izbutește să reprezinte mișcarea: făcîndu-ne s-o percepem așa cum niciodată n-o putem percepe în realitate, el intensifică simțul capacității noastre vitale, și ne ajută să percepem, la largul nostru, ca atare, orice realitate care ne poate da o plăcere estetică. În termeni ce ne-au devenit familiari, artistul *extrage semnificația mişcărilor*, la fel cum, prin realizarea valorilor tactile, extrage semnificaţia corporală a obiectelor. Sarcina lui este, oricum, mult mai dificilă, deşi mai puţin indispensabilă: nu e de ajuns să extragă valori din ceea ce în orice moment constituie o realitate, așa cum e obiectul, ci din ceea ce nu are realitate definită în nici un moment, cum e mişcarea. El poate realiza acest lucru într-un singur mod: alegînd și exprimînd în așa fel o anume mișcare, încît ea să fie capabilă a ne evoca toate celelalte mişcări pe care aceeași figură le poate săvîrși. « Își prinde acuma strîns adversarul », spun despre luptătorul meu. « Ce plăcere să simt în mușchii mei, în torace, în brațele și picioarele mele, fluxul de viață ce năvălește în el cînd face acest suprem efort! Ce plăcere, întorcînd privirile-n lături, să simt, în același mod, cum, după luptă, mușchii săi se vor relaxa, și cum odihna se strecoară ca o apă răcoroasă în nervii săi. » Toate acestea le voi obține de la artistul care, reprezentînd o mișcare, îmi va putea oferi secvența logică a tensiunii și presiunii vizibile în părțile corpului și în mușchi.

Tocmai în această direcție, spiritul estetic al naturaliștilor a adus un imens serviciu artei. Această logică secvenţă poate fi realizată numai printr-o vastă cunoaștere a anatomiei, fie ea pur empirică, și pe care e cu putință ca un adevărat artist să nu fie niciodată înclinat s-o studieze cu străduință spre a și-o însuși. Lucru însă ce putea să absoarbă întreg interesul acelor oameni de ştiinţă prin temperament şi artişti de profesie, cum erau Pollaiuolo, sau, în mai mică măsură, Verrocchio. Să ne amintim cum obţinea Giotto valorile tactile. Din toate posibilele contururi ale unei figuri, din toate posibilele variații de clarobscur, el alegea pe cele asupra cărora trebuie să ne concentrăm atenția în momentul în care percepem în realitate acea figură. Presupunînd, în schimb, o figură în acțiune, același principiu se aplică modului în care Pollaiuolo a exprimat mişcarea — însă cu deosebirea că el trebuia să exprime ceea ce în realitate noi nu putem izola: cea mai semnificativă linie și cel mai semnificativ clarobscur ale unei acțiuni date. Artistul trebuie să construiască acest lucru singur, făcînd apel la propriul simț dramatic al tensiunii și apăsării și la îndemînarea sa de a articula o figură în toate secvențele sale logice; pentru că, dacă vrea să transmită un sentiment al mișcării, el trebuie să ofere linia și clarobscurul care vor exprima cel mai bine nu numai valorile tactile, dar și secvențele articulațiilor.

Ar fi dificil de găsit o mai bună ilustrație a celor spuse pînă acum despre mișcare în altă parte decît în una sau două opere ale lui Pollaiuolo; spre deosebire de cele mai multe dintre producțiile sale, rareori lăsînd să apară ceva mai mult decît efort și căutare, ele sînt adevărate capodopere ale artei ce exaltă capacitatea noastră vitală. Să privim mai întîi gravura sa cunoscută sub titlul *Luptă între bărbați goi.* Ce ne face s-o privim mereu, cu o reînnoită, sporită plăcere? Nu desigur fețele hidoase ale celor mai multe dintre figuri, sau trupurile lor, aproape tot atît de hidoase. Nici schema desenului decorativ, care e într-adevăr, de o mare frumusețe dar nicidecum pe măsura farmecului exercitat asupra noastră. Și mai puțin, pentru cei mai mulți dintre noi, opera poate prezenta interes prin tehnica sau prin importanța sa în istoria gravurii. Plăcerea artistică ce-o încercăm în fața acestor figuri luptîndu-se sălbatic, provine din puterea lor de a comunica imediat viață, de a intensifica imens simțul vitalității noastre. Priviți la luptătorul căzut jos și la cel ce năvălește peste el, fiecare încercînd să-l înjunghie pe celălalt. Iată cum cel căzut își întinde picioarele înfigîndu-le în șoldul vrăjmașului, cîtă formidabilă energie depune spre a-l împinge, și cum acesta, răsucindu-se ca pe un pivot, cu mîna înfiptă în părul celuilalt, desfășoară nu mai puțină energie spre a-și menține avantajul. Semnificația tuturor acestor tensiuni și presiuni este exprimată cu atîta putere încît e cu neputință să n-o percepem; ne închipuim pe noi înșine imitînd toate aceste mişcări şi desfăşurînd forța necesară — totul fără cel mai mic efort din partea noastră. Şi dacă simțim aceasta fără a mişca un muşchi, ce-ar trebui să simțim dacă am acționa noi înşine! Şi astfel, sub vraja acestei iluzii — a acestei hiperestezii, nedobîndite prin droguri, neplătită deci cu daunele propriei noastre vitalități — simțim cum un adevărat elixir al vieții, și nu leneșul nostru sînge, ne circulă prin vine.

Să privim acum un mai mare triumf al reprezentării mişcării, superior *Nudurilor*, *Hercule strangulînd pe Anteu*, al lui Pollaiuolo. Privind cum Hercule îşi înfige picioarele în pămînt, ca şi cum l-ar trage la sine, privind dilatarea gambelor sale sub greutate, violenta răsucire a toracelui, sufocanta forță a strînsorii sale; dîndu-ne seama apoi de efortul suprem al lui Anteu, care, cu o mînă împinge capul lui Hercule și cu cealaltă îi sfîșie brațul, simțim parcă un izvor de energie țîșnind sub picioarele noastre și răspîndindu-se prin toate venele. Nu mă pot opri de a menționa încă o capodoperă, de această dată nu numai a reprezentării mişcării, dar și a valorilor tactile și de o originală frumusețe totodată: *David* al lui Pollaiuolo, de la Muzeul din Berlin (Dahlem). Tînărul războinic, după ce a zvîrlit piatra, a tăiat capul uriașului și acum îl ține între picioarele sale; făptura zveltă, încă vibrînd de iuțeala triumfului, stă parcă în așteptare, oarecum temătoare de ușurința izbînzii sale. Cît de agili ne simțim noi înșine, plini de elan vital, cînd percepem mișcarea acestui minunat tînăr!

IX

În ce privește reprezentarea mișcării, Verrocchio a fost mai curînd un discipol al lui Pollaiuolo decît un inițiator și probabil că n-a atins niciodată îndemînarea maestrului. Din nefericire avem puțini termeni de comparație, căci singurele picturi pe care le putem atribui cu certitudine lui Verrocchio nu sînt reprezentări ale unei acțiuni. Totuși, un desen ca cel de la British Museum, înfățișînd un înger care încearcă o mișcare asemeni celei a lui Hercule din opera lui Pollaiuolo, din aceeași colecție, dovedește indiscutabil o calitate inferioară. Dar, pe lîngă opere valoroase mai curînd ca prevestiri ale lui Leonardo decît prin vreo perfecțiune intrinsecă, în sculptură el a creat două capodopere de mișcare: *Copilul cu delfinul* de la Palazzo Vecchio din Florența și monumentul lui Colleoni din Veneția — acesta din urmă păcătuind oarecum printr-o excesivă exuberanță a mișcării, cu acel pas și acea atitudine evocînd tobe și surle.

În peisaj însă, Verrocchio a fost, hotărît, un inovator. Spre a înțelege ce elemente noi a introdus, trebuie să încercăm a investiga sursele plăcerii noastre în fața picturii de peisaje; sau, mai curînd — subiectul ca atare fiind prea vast spre a fi tratat aici — în fața picturii de peisaje așa cum era ea practicată de florentini.

Înaintea lui Verrocchio, precursorii săi, întîi Baldovinetti, apoi Pollaiuolo, au încercat să trateze peisajul în cea mai naturalistă manieră îngăduită în pictură. Idealul lor era să-l transcrie, cu absolută exactitate, privindu-l dintr-un anume punct; aproape invariabil, subiectul lor era Valdarno; și ceea ce izbuteau să realizeze, era o vedere panoramică a acestui colț de rai toscan. Nu încape îndoială că aceasta era o sursă de plăcere artistică, dar o asemenea plăcere nu poate fi comunicată decît prin valori tactile. În loc de a încerca, așa cum ni s-ar întîmpla în natură, dificultatea de a distinge cu claritate punctele din preajma liniei orizontului, noi le vedem aici perfect și fără efort și în consecință simțim o confirmare a capacității noastre vitale. Dar dacă peisajul ar fi, așa cum mulți își închipuie, numai o plăcere a ochilor, atunci modul lui Pollaiuolo de a-l trata n-ar mai fi fost egalat de nici un urmaș al său, fiind întrecut numai de Rogier van der Weyden sau de bizarul maestru german al « Patimilor Lyversberg », care ne face să vedem obiectele de la o distanță de kilometri cu o precizie și cu o intensitate a culorii locale, ca și cum ne-am afla la cîțiva metri de ele. Dacă în aceasta ar consta într-adevăr peisajul, atunci nimic mai neartistic decît gradațiile de nuanță, de atmosferă, și decît *plein air*-ul, căci acestea fac obiectele îndepărtate mai puțin clare și deci n-au cum intensifica simțul capacității noastre vitale. De fapt, plăcerea pe care ne-o dă peisajul real ține numai într-o măsură limitată de activitatea ochiului, fiind, considerabil, legată de un neobișnuit de intens sentiment de liniște sufletească. Problema pictorului, deci, constă nu în simpla evocare a valorilor tactile ale obiectelor vizibile, ci de a ne transmite, mai rapid și mai sigur decît ar face-o natura însăși *conștiința* unui grad excepțional de intens de liniște sufletească. A întreprinde acest lucru — comunicarea prin mijloace pur vizuale a unor sentimente prilejuite îndeosebi de senzații nevizuale — este atît de dificil, încît, pînă nu demult, realizările în domeniul particular al peisajului, ca artă, și numai în cel al peisajului, au fost accidentale și sporadice. Abia acum, în zilele noastre, se poate spune că pictura a înfruntat serios această problemă; și poate ne aflăm astăzi la începuturile unei arte care va avea cu ceea ce a fost pînă acum numit peisaj, același raport ca cel dintre muzica noastră și muzica Greciei sau a Evului Mediu.

Dintre florentini, Verrocchio a fost cel dintîi care a înțeles că o fidelă reproducere a contururilor și formelor nu constituie un peisaj, că pictura unui colț de natură este o artă deosebită de pictura de figuri. El nu prea și-a dat seama în ce constă deosebirea, dar a simțit că lumina și atmosfera îndeplinește în fiecare din aceste genuri un cu totul alt rol, și că în peisaj acestea au cel puțin tot atîta importanță cît valorile tactile. Trebuie să admitem, că, oricît de vag, Verrocchio va fi presimțit o anume viziune de *plein air*. Dar dîndu-și seama de incapacitatea sa de a-i face față prin acele depline efecte de lumină pe care le încercase în picturile sale mai vechi, el a ales în chip deliberat ora crepusculară, cînd, în Toscana, în zilele senine, arborii se conturează aproape negri pe un cer de o lumină gri-opalescentă. Exprimarea acestui efect estompat și dulce al răcoroasei și înrouratei înserări, după arșița și pulberea amiezii — un efect atît de magistral evocat în *Elegia* lui Gray — pare să fi fost prima sa dorință ca pictor; și în prezența *Bunei Vestiri* de la Uffizi, trebuie să recunoaștem că el a izbutit să realizeze ceea ce numai un singur pictor toscan a mai realizat după el, și anume propriul său elev, Leonardo *.

X

Sîntem ispitiți de a sări de la Pollaiuolo și Verrocchio la Botticelli și Leonardo, artiști de geniu, care vor veni după două generații, desăvîrșind aproape fără eforturi ceea ce predecesorii lor se trudiseră atît să realizeze. Dar ne-ar fi și mai greu să ne întoarcem apoi la pictori ce abia pot fi clasați în vreun fel în rîndul marilor artiști, în același timp aproape lipsiți de importanță ca verigi în lanțul evoluției picturii florentine, dar pe care totuși nu putem să-i trecem sub tăcere, pe de o parte din pricina anumitor calități, iar pe de altă parte, pentru că lipsa numelor lor s-ar simți chiar într-o expunere succintă cum este aceasta. Cei la care mă refer, unul desfășurînd o activitate intensă către mijlocul secolului al XV-lea, celălalt către sfîrșitul lui, sînt Benozzo Gozzoli și Domenico Ghirlandaio. Deși rareori au fost puși alături, ei se aseamănă foarte mult. Amîndoi au fost, ca artiști, puțin mai mult decît mediocri, aproape lipsiți de un sentiment genuin a ceea ce face din pictură o mare artă. Amîndoi atrag prin însușiri în afara sferei artei pure, mai curînd ținînd de domeniul ilustrației de gen. Și aici asemănarea dintre ei încetează; pe teren comun, ei se deosebesc destul de mult.

---

* Autorul e convins și astăzi că această pictură a fost realizată în atelierul lui Verrocchio. Dar nu executată de mîna sa, ci de Leonardo, cu colaborarea lui Lorenzo di Credi (N. a.).

Benozzo a fost înzestrat cu o rară facilitate, nu numai de execuție dar și de invenție, cu o spontaneitate, o prospețime, și o vioiciune de a nara o poveste, încît trezește copilul din noi, îndrăgostitul de basme. Cu anii, avea să piardă aceste atît de prețioase talente; dar cine poate rezista farmecului primelor sale opere pictate, s-ar părea, de un Fra Angelico care-ar fi uitat de cer, îndrăgostindu-se de frumusețile pămîntului și de primăvară. În frescele sale din Palazzo Riccardi, el a și ajuns pînă la simpla zugrăvire a petrecerii unei vacanțe la țară, de ziua sfîntului Ioan, visată de vreun ucenic florentin; dar ce ideal naiv de lux și strălucire în acest vis! Mai tîrziu, vraja sub care vedea el lumea începe să se destrame și în frescele sale din Pisa întîlnim destule ciudate episoade de gen (superioare lui Teniers numai pentru că sînt întemeiate pe superioare asociații), dar atmosfera de basm nu ne mai întîmpină. Ce e bun împuținîndu-se, sporește tot ce-i rău, odată cu ceea ce constituie nenorocirea picturii de gen: detaliul nesemnificativ și adevăratul prost gust. Londra, New York sau Berlin nu ne pot arăta o îngrămădire de clădiri mai urîtă decît cea pe care Benozzo, în fresca sa înfățișînd Babilonul, ne-o prezintă drept imaginea pe care și-o făcea despre o mare cetate. Se poate spune că aici el continuă o tradiție medievală, ceea ce e adevărat; dar tocmai aceasta indică locul ce i se cuvine, care, în ciuda adoptării multor progrese realizate în secolul al XV-lea, nu se află alături de artiștii Renașterii, ci printre povestitorii și fastuoșii pictori de basme ai perioadei de tranziție, ca un Spinello Aretino sau Gentile da Fabriano, de exemplu. Și totuși, din cînd în cînd, el pictează un chip plin de caracter sau evocă o mișcare cu atîta îndemînare, încît ne întrebăm dacă, în definitiv, nu era cumva înzestrat cu daruri ce-ar fi putut face din el un mare artist. Ghirlandaio s-a născut într-o vreme în care pictura se bucura de privilegiul unei științe și unei abilități superioare celor din anii tinereții lui Benozzo; el a avut tot ce îndemînarea, dragostea de meserie și chiar talentul, pot dărui unui om; dar din nefericire, nu a avut nici o scînteie de geniu. El a cunoscut prețul valorilor tactile ale lui Masaccio, al mișcării lui Pollaiuolo, al efectelor de lumină ale lui Verrocchio, dar a izbutit să îndulcească în așa măsură tot ceea ce a adoptat de la acești mari maeștri, încît orice filistin de vază din Florența să poată spune: «Iată în sfîrșit un pictor care cunoaște tot ce știau cei mari, dar poate să picteze și ceva care într-adevăr să-mi placă!» Culoare luminoasă, chipuri drăguțe, o bună asemănare și tot ce e banal, comun. Totul e atrăgător și delicios, trebuie să admitem, dar, cu excepția vreunui portret, nimic nu e semnificativ. Să aruncăm o privire asupra faimoaselor sale fresce din Santa Maria Novella. În primul rînd, sînt atît de lipsite de caracter decorativ, încît, în ciuda tonului uniform și patinei ce le-au dat-o cele patru secole, încă mai sugerează niște adevărate *tableaux vivants* fixate în perete, unul lîngă altul, pe mai multe rînduri. Apoi, compozițiile sînt supraîncărcate, ca paginile unui jurnal ilustrat: dovadă *Uciderea pruncilor*, o scenă cu atît de magnifice posibilități artistice! În sfîrșit, episoade gratuite și grupuri de portrete fără rost fac tot ce pot spre a ne fura atenția de la orice semnificație superioară. Iată, în *Nașterea Sfîntului Ioan*, Ginevra dei Benci, în primul plan, privindu-ne fix, țeapănă, ca la fotograf. O mare ceată de cumetre florentine înzorzonate desfigurează *Nașterea Fecioarei*, unde, ca s-o mai strice, pictorul introduce un basorelief spre a demonstra cît de familiară îi este arta antică, și, pe lîngă acesta, și figura slujnicuței care varsă apă și ale cărei fuste sînt umflate de vînt, aceasta numai spre a ne arăta cît de abil e în redarea mișcării. Și cu toate acestea, în alte opere, ca în *Închinarea Magilor* de la Uffizi, Ghirlandaio are un farmec inegalabil, iar cîteodată în portrete, talentul său, la cea mai mare înălțime aici, se ridică deasupra mediocrității, odată chiar, în fresca cu portretele soților Sassetti, de la Santa Trinità, nefiind departe de geniu.

XI

Tot ceea ce Giotto și Masaccio obținuseră în știința de a evoca valorile tactile, tot ceea ce Fra Angelico și Filippo Lippi realizaseră în privința expresiei, ceea ce Pollaiuolo împlinise pentru mișcare, sau Verrocchio pentru efectele de umbră și lumină, Leonardo, fără nimic din șovăiala și truda ce caracterizaseră pe imediații săi precursori, avea să egaleze și să întreacă. În afară de Velázquez, și poate, în cele mai bune lucruri ale lor, de Rembrandt și Degas, vom căuta zadarnic valori tactile stimulatoare și convingătoare asemeni celor din *Monna Lisa*; în afară de Degas, nu vom găsi o măiestrie în arta mișcării asemeni celei din neterminata *Închinare a Magilor* de la Uffizi; și dacă Leonardo a fost întrecut ca pictor al luminii, nimeni n-a izbutit ca el, în *Fecioara cu stîncile*, să ne transmită cu ajutorul luminii și umbrei un sentiment mai pătrunzător al misterului și al temerii religioase. Adăugați la toate acestea un simț al frumuseții și al semnificativului pe care puțini au izbutit măcar să-l aproximeze. Unde s-ar mai putea afla o tinerețe atît de fermecătoare, o maturitate atît de puternic virilă, o bătrînețe atît de nobilă și de stăpînă pe tainele lumii? Cine a mai pictat ca Leonardo fericirea mamei privindu-și pruncul și bucuria de viață a copilului; cine a mai zugrăvit ca Leonardo timiditatea fecioarei, casta ei întîmpinare a vieții, gingășia și rafinamentul ei; sau încîntătoarele intuiții, inepuizabila fascinație a femeii în plenitudinea vitalității sale? Priviți numeroasele schițe de Madonne, desenul de profil al Isabellei d'Este, sau «La Belle Joconde» și încercați să le aflați seamăn undeva. Leonardo este singurul artist despre care se poate spune în sens perfect literal: pe tot ce a pus mîna a transformat în eternă frumusețe. Cu simțul său pentru linie și clarobscur, el a transfigurat pentru totdeauna în valori comunicînd viață secțiunea unui craniu, structura unei buruieni sau studiul mușchilor, și aceasta, fără nici o intenție, pentru că multe din aceste magice schițe

au fost făcute în grabă, în scopul de a ilustra pure speculații științifice, care îi absorbeau cu totul mintea în acel moment.
Așa cum arta lui e înzestrată cu puterea de a comunica viață, putere pe care aproape arta nimănui n-o mai are, la fel contemplarea personalității sale inspiră, ca nici o alta, un sentiment de intensitate vitală. Să ne gîndim că pe cît de mare ca pictor, tot atît de mare a fost ca sculptor și ca arhitect, ca muzician și ca improvizator, și că toate aceste ocupații artistice, de orice natură, n-au fost,în activitatea sa, decît momente smulse preocupărilor științifice, teoretice și practice. Se pare că aproape nu există domeniu al științei moderne pe care să nu-l fi prevăzut sau anticipat cu claritate; nici cîmp de rodnică speculație al cărui precursor să nu fi fost; nici formă de energie umană pe care el să n-o fi manifestat. Și tot ceea ce a cerut de la viață, n-a fost decît să-i ofere prilejul de a se dovedi util. Fără îndoială, un astfel de om e purtătorul uneia dintre cele mai înalte vestiri: uimitoarele posibilități ale acestei familii umane, al cărui destin îl împărtășim cu toții.
Pictura l-a preocupat atît de puțin pe Leonardo, încît trebuie s-o privim drept un mod de expresie folosit pentru o clipă de un geniu universal, la care el recurgea cînd nu avea altă ocupație mai gravă și cînd putea să exprime prin ea ceea ce n-ar fi putut prin alt mijloc: cea mai înaltă semnificație spirituală, prin cea mai înaltă semnificație materială. Stăpînirea sa asupra meșteșugului era imensă; dar simțul său pentru semnificație era cu mult mai mare, încît îl silea să zăbovească îndelung asupra picturilor sale, străduindu-se să exprime semnificația pe care el o simțea, dar pe care mîna sa n-o putea reproduce: astfel că rareori a dus pînă la capăt picturile pe care le-a început. Drept urmare, am fost lipsiți de un număr de lucrări: am pierdut din cantitate, dar am pierdut și din calitate? Ar fi putut un simplu pictor, sau chiar un simplu artist, să vadă și să simtă ca Leonardo? E foarte îndoielnic! Sîntem prea înclinați a considera un geniu universal drept un

număr oarecare de creiere adunate într-un craniu, și nu totdeauna împăcîndu-se. Uităm că geniu înseamnă energie mentală și că Leonardo, din același motiv care l-a împiedicat să fie un simplu pictor — ceea ce n-ar fi consumat nici a suta parte din energia sa — atunci cînd va picta, va aduce o putere de a vedea, de a simți și de a exprima, superioară față de cea a pictorului obișnuit, așa cum *Monna Lisa* e superioară, spre a da un exemplu, portretului pe care Andrea del Sarto l-a făcut nevestei sale. Nu, să nu ne asociem celor care aduc vină lui Leonardo că a pictat atît de puțin; pentru că a avut mult mai mult de făcut decît să picteze, și tocmai de aceea a putut să ne lase una sau două dintre cele mai înalte opere de artă create vreodată.

XII

Niciodată frumos, nici încîntător sau măcar atrăgător; desenul său, rareori corect, și rareori plăcută, culoarea; tipuri dezagreabile; simțirea de-o intensitate acută și chiar dureroasă: cum poate fi Sandro Botticelli atît de irezistibil, încît nici azi n-avem altă alternativă decît să-l adorăm sau să-l urîm? Secretul stă în faptul că, în întreaga pictură europeană, n-a fost artist mai indiferent față de *reprezentare* și mai concentrat asupra *prezentării*. Educat într-o perioadă de triumf al naturalismului, el s-a dedicat cu seriozitate mai întîi simplei reprezentări, uitînd aproape cu totul de sine; elev al lui Fra Filippo, el fusese crescut în dragostea pentru pictura de gen spirituală; înzestrat cu un puternic instinct al semnificativului, a fost în stare să creeze un tip de gînditor de grandoarea celui din fresca sfîntului Augustin; și totuși, în cei mai buni ani ai săi, va lepăda toate acestea, chiar și semnificația spirituală, și se va dărui prezentării acelor singure calități care într-o pictură comunică *direct* viața și o intensifică. Cei care într-o operă de artă nu se interesează decît de ceea ce ea reprezintă, se simt cu putere atrași sau respinși de tipurile stranii și de sentimentele sale spasmodice; dar cei dotați cu o imaginație tactilă și cu un simț al mișcării ușor de stimulat, vor afla în Botticelli o sursă de plăcere pe care prea puțini artiști, dacă nu chiar nici unul, le-ar mai putea-o oferi. Și numai lungă vreme după ce, fie intensele simpatii, fie violentele antipatii pe care le-au putut inspira elementele reprezentative din picturile sale s-au stins, numai atunci ne aflăm în pragul unei depline prețuiri a geniului său adevărat. În cele mai bune momente ale sale, acesta nu e decît o neasemuită putere de a îmbina perfect valorile tactile cu valorile de mișcare.

Iată, de pildă, *Naşterea Venerei*. Pretutindeni, imaginația noastră tactilă e stimulată la o activitate intensă, prin ea însăși exaltînd capacitatea noastră vitală, asemeni muzicii. Dar magia muzicii e chiar întrecută, cînd, prin reprezentarea coamelor de păr ale zeiței, fluturînd în vînt, nu răvășite, în dezordine, ci în șuvițe desprinzîndu-se greu, după o anume rezistență, mișcarea comunică direct viață. Întreaga pictură ne prezintă chintesența a tot ce poate încînta imaginația noastră tactilă și simțul nostru de mișcare. Cîtă bucurie ne dau forța și răcoarea vîntului, vivacitatea undelor! În toate operele lui Botticelli simțim aceeași chemare. Subiectul său poate fi imaginar, ca în *Împărăția Venerei («Primăvara»)*; religios, ca în frescele Capelei Sixtine sau în *Încoronarea Fecioarei*; politic, ca în recent descoperita *Minerva îmblînzind Centaurul*; sau chiar crud alegoric, ca în frescele de la Luvru; oricît de nefavorabil subiectul, oricît de abstractă ideea, niciodată nu lipsește acea vie solicitare a simțului nostru tactil, acea mișcare comunicînd viață. Într-adevăr, cîteodată pare că împlinirea artistică e cu atît mai mare, cu cît e mai puțin artistică tema; căci pictorul e îndemnat a acorda cele mai puternice valori tactile și de mișcare tocmai acelor figuri în primejdie de a rămîne simple simboluri goale. Astfel în figura reprezentînd dezordinea politică, centaurul din *Minerva*, Botticelli a investit cele mai intime însușiri ale geniului său. El construiește torsul și șoldurile astfel încît fiecare linie, fiecare adîncitură, fiecare relief, acționează atît de puternic asupra simțului tactil, încît degetele noastre par să păstreze încă impresia unui contact direct cu acel corp; iar fața centaurului întărește și mai mult acest convingător sentiment al realității, fiecare linie punînd perfect în evidență structura osoasă a frunții, a nasului și obrajilor. Cît despre păr — imaginați forme avînd vitalitatea lineară a contururilor limbilor de flăcări, și în același timp, acea plasticitate mîngîietoare pentru mîna care le plăsmuiește. De fapt, purul subiect, și chiar reprezentarea, în general, îi erau atît de indiferente lui Botticelli, încît el pare a fi fost obsedat de ideea de a comunica valorile tactile și de mișcare *neîntrupate*. Într-adevăr, există un mod aproape incorporal de a exprima valorile tactile, și acesta constă în a le traduce cît mai fidel în valori de mișcare. De exemplu: ne propunem să redăm rotunjimea încheieturii mîinii, fără a recurge deloc la clarobscur; vom indica numai mișcarea conturului încheieturii și mișcarea draperiei ce cade deasupra: rotunjimea va fi exprimată aproape în întregime în acești termeni de mișcare. Dar să facem încă un pas. Să luăm această linie ce exprimă rotunjimea încheieturii, sau, într-un exemplu mai grăitor, să luăm liniile care în *Nașterea Venerei* exprimă mișcările părului despletit în vînt, draperiile fluturătoare și danțul valurilor — să luăm numai aceste linii, cu toată puterea lor de a stimula imaginația mișcării, și ce vom avea? Pure valori de mișcare, abstracte, neconectate la nici un fel de reprezentare. Această specie de linie, fiind deci, chintesența mișcării, e înzestrată, asemeni elementelor esențiale din toate artele, cu putere de a stimula imaginația și de a comunica direct viață. Prea bine! Imaginați acum o artă constituită în întregime din aceste chintesențe de valori de mișcare, și veți obține ceva avînd aceeași relație cu reprezentarea pe care muzica o are cu vorbirea: această artă există într-adevăr și se numește decorație liniară. În această artă a artelor, Sandro Botticelli pare să fi avut rivali numai în Japonia și undeva în răsărit, dar în Europa nicidecum. El n-a pregetat să-i sacrifice tot ceea ce îi îngăduiau învățăturile deprinse de la Fra Filippo și Pollaiuolo — dar și pretențiile clienților și patronilor lui. Elementul reprezentativ era pentru el un simplu libret: căci nu era niciodată mai fericit decît atunci cînd subiectul se preta singur a fi tradus în ceea ce putem numi simfonie liniară. Și totul era făcut spre a se supune acestei simfonii; valorile tactile erau traduse în valori de mișcare și, din același motiv — și anume de a împiedica ochiul să se piardă în adîncime, îngăduindu-i să se dedice cu totul ritmului liniei — fondurile erau cu totul suprimate sau cît mai mult simplificate. Chiar și culoarea, disprețuind aproape funcția ei de reprezentare, a fost subordonată de Botticelli schemei sale liniare, silind-o astfel să solicite și să concentreze atenția privitorului asupra liniei, și nu, cum se întîmplă de obicei, să o distragă de la aceasta.

Iată deci explicația valorii capodoperelor lui Botticelli. În unele din operele sale tîrzii, ca în *predella* de la Pinacoteca din Dresda, întîlnim, ce e drept, mai curînd bacanale decît simfonii de linii; iar în unele din primele sale picturi, în *Alegoria puterii*, de pildă, harnașamentele și valtrapurile au transformat Pegasul într-un telegar. Dar pictorul *Nașterii Venerei* sau al *Primăverii*, sau al frescelor de la Villa Lemmi, rămîne cel mai mare artist al desenului liniar pe care l-a avut vreodată Europa.

XIII

Leonardo și Botticelli, ca și, după ei, Michelangelo, au avut imitatori, dar nu succesori. Spre a comunica mai intense semnificații materiale și spirituale decît Leonardo, ar fi trebuit un artist cu un sentiment și mai profund al semnificațiilor; spre a oferi mai multe sugestii muzicale prin desen decît Botticelli, ar fi fost necesar un pictor cu o pasiune și mai tenace pentru reîncarnarea purelor esențe tactile și ale mișcării. Asemenea artiști n-au mai trăit în Florența și urmașii lui Botticelli (ai lui Leonardo au fost toți milanezi și nu ne ocupăm de ei aici) abia au putut să imite schemele maestrului: schemele feței, schemele compoziției, schemele liniei; coborîndu-le la nivelul lor, îndulcindu-le pe gustul lor, înmuindu-le pe măsura propriei lor insensibilități pentru valorile capabile să comunice viață. Producțiile lor, deși nu erau decît traducerea artei celor mari în arta celor mediocri, au devenit populare. Ceea ce era inevitabil, dată fiind mediocritatea oamenilor acelei vremi, care le înțelegeau mai bine și se simțeau, privindu-le, mai la largul lor decît în fața originalelor, pe care le admirau cu respect, fără a le putea gusta pe deplin. De aceea n-avem pentru ce să ne oprim asupra acestor popularizatori, nici asupra producțiilor lor de popularizare — nici chiar asupra lui Filippino, cu nota lui de delicatețe morbidă, nici asupra lui Rafaellino del Garbo, cu sclipirile sale de făgăduieli neîmplinite.

Înainte de a ajunge la singurul om de geniu rămas în Florența după Botticelli și Leonardo, înainte de a vorbi de Michelangelo, prin care tot ce-a fost mai caracteristic și mai grandios în năzuințele artei florentine avea să-și afle împlinire, să ne îndreptăm un moment spre acei puțini pictori care, înzestrați cum erau cu talente multiple, oriunde în afară de Florența ar fi putut deveni maeștri. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Pontormo și Bronzino nu erau poate mai puțin înzestrați decît Palma, Bonifazio Veronese, Lotto și Tintoretto; dar talentele lor, în loc de-a fi fost lăsate să înflorească în chip natural, au fost mistuite de pasiunea de a-și demonstra dexteritatea, apoi roase de convenționalele idealuri academice și, în sfîrșit, dezrădăcinate de furtunoasa putere a lui Michelangelo.

Fra Bartolommeo, care a avut un temperament delicat, rafinat, grațios, iar, ca pictor, un sentiment gingaș de miniaturist, s-a hotărît într-o bună zi să abandoneze seducătoarele lui chipuri de femei, peisajele suave și gingașul limbaj, spre a construi mecanic figuri colosale și spre a realiza cu orice preț efecte de volum. Și cum răul covîrșește binele, Bartolommeo, pictorul acelei capodopere de culoare și clarobscur, de mișcare grațioasă, *Madonna cu Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Ștefan*, din Domul din Lucca, Bartolommeo, inventatorul rafinat al giuvaerului care e *Nașterea lui Cristos*, fostă în colecția Melchett, Bartolommeo, autorul a sute de capodopere de desene în peniță, a rămas aproape un necunoscut; pentru cei mai mulți, Fra Bartolommeo este un fel de sinonim a tot ce e pompos. El e cunoscut numai ca autorul unor profeți și apostoli colosali din punct de vedere fizic și nesemnificativi din punct de vedere spiritual; sau, poate, ca pictorul unor tablouri de altar negre ca smoala: aceasta a fost răsplata procedeelor sale stăruitoare de a obține purul relief.

Andrea del Sarto s-a apropiat de Giorgione sau de Tițian atît cît putea să se apropie un florentin stînjenit de vecinătatea lui Leonardo și Michelangelo. Ca artist, e adevărat, el n-a fost dăruit cu un profund sentiment al semnificativului; dar, în sfera unei umanități obișnuite, cine a dat un lucru mai genial decît *Portretul unei doamne cu o carte a lui Petrarca în mîini*, de la Uffizi? Unde, în afară de Veneția, putem afla portrete atît de simple, atît de sincere și totuși de-o interpretare atît de complexă ca *Arhitectul* său, sau ca diversele sale autoportrete — acestea, de altfel, alcătuind o autobiografie completă ca nici o alta, și tragică, cum puține sînt? Aproape venețian este și *Sfîntul Iacob mîngîind copiii*, operă de cel mai șăgalnic sentiment. Iar prin efectele de culoare și prin tehnică, cît de apropiată e de pictura venețiană *Disputa asupra Sfintei Treimi* — ce tonuri de alb și negru, ce griuri și brunuri purpurii! Și, în plus, valorile tactile tipice florentinilor, ca în torsul *Sfîntului Sebastian*! Dar într-o operă de o măiestrie tehnică aproape egală, *Madonna cu harpiile* se și simte omul care nu se mai străduiește a dărui ce are mai bun în el, ci aleargă gîfîind după grandios și magnific. Chiar și aici el rămîne aproape un mare artist, căci robustețea sa naturală îi vine în ajutor; dar *Madonna* e prea evident statuară, iar bunii sfinți, de ce își agită oare toate acele draperii?

Pe această accentuare a aspectului statuar și al draperiilor se bizuia Andrea del Sarto spre a se înălța din mareea crescîndă a înrîuririi michelangiolești. Priviți una după alta frescele de la Santa Annunziata, în totalitatea lor atît de pline de vivacitate, de bucurie, de sincera plăcere de a trăi, și veți observa cum, de la una la alta, crește atenția dată draperiilor. În seriile de fresce de la Scalzo, de altfel capodopere ale valorilor tactile, draperiile fac tot ce pot spre a covîrși figurile. Cele mai multe din aceste picturi sînt încadrate de forme puternice, fără alt rost decît acela de a sluji drept rame și cuiere pentru draperii: mărturie scena cu Zaharia la templu, în care nimeni dintre cei de față nu îndrăznește să se miște, de teamă să nu deranjeze cutele impecabile. Astfel, sacrificînd continuu, întîi semnificația spirituală, și apoi pe cea materială, pozei și draperiilor, Andrea avea să piardă orice sentiment al esențialului în artă. Ce trist spectacol e *Înălțarea Fecioarei la cer*, în care apostolii și Fecioara însăși n-au altceva mai bun de făcut decît să-și expună draperiile! În loc de a te simți, ca în prezența *Înălțării Fecioarei* a lui Tițian, răpit la ceruri, te uiți parcă la niște croitori, care se-nfășoară în niște stofe din care-ai intenționa să-ți alegi, căutînd să-ți demonstreze cum cad pe un corp și cum arată într-un anume efect de lumină. Dar să nu terminăm cu această notă; ci să ne amintim că, în ciuda tuturor defectelor sale, Andrea a pictat singura *Cină de taină* la care poți privi cu plăcere, după cea a lui Leonardo.

Pontormo, care avea tot ce-i trebuia spre a deveni un bun decorator și un portretist de cel mai înalt rang, a fost abătut de la calea cea bună de terifica sa admirație pentru Michelangelo, și a sfîrșit ca un constructor academic de nuduri monstruoase. Ce-ar fi putut face dacă se exprima *pe sine*, se poate vedea în lunetta de la Poggio a Caiano, ca desen, culoare, fantezie, cea mai proaspătă, mai vie, mai firească decorație murală existentă azi în Italia; ceea ce a putut realiza ca portretist, vedem în minunatul panou decorativ al lui Cosimo de'Medici de la San Marco, sau în *Doamna cu cîinele* de la Frankfurt, poate cel dintîi portret pictat în care se insistă asupra poziției sociale a modelului, tot atît cît asupra caracterului personal. Dar în ce avea să se cufunde Pontormo, vedem în acel desmăț de nuduri fără rost din *Martiriul sfinților tebani*, toate caricaturi ale nudurilor lui Michelangelo.

Bronzino, discipolul apropiat al lui Pontormo, n-a avut nimic din talentul de decorator al maestrului; dar, din fericire, foarte mult din cel de portretist. Dacă s-ar fi mărginit la aceasta! Dar idealul lui Bronzino în ce privește compoziția a fost nudul fără semnificație materială sau spirituală, lipsit de frumusețea desenului sau a culorii, nudul pur și simplu ca nud: rezultatul a fost compoziția sa *Coborîrea lui Cristos în infern.* Însă, ca portretist, el și-a însușit nota maestrului său și a dezvoltat-o, lăsînd o serie de portrete care nu numai că au avut ca efect determinarea caracterului picturii de curte în întreaga Europă, dar, ceea ce e mai important, au fost, în cea mai mare parte, adevărate opere de artă. Ca pictură propriu-zisă, ce e drept, sînt aspre și adesea timide; dar aerul lor de distincție, calitățile lor de interpretare, n-au fost prea des întrecute. În portretele de la Uffizi ale Eleonorei de Toledo, ale prințului Ferdinand, ale prințesei Maria, parcă vedem prototipurile reginelor lui Velázquez, ale infanților și infantelor lui: iar ca exemplu de expresie plină de demnitate a unui caracter, priviți, în Sala Baroccio de la Uffizi, bustul unei tinere femei cu o carte de rugăciuni în mîini.

XIV

Marii artiști florentini, cum am văzut, aproape fără excepție, s-au dedicat exprimării semnificației materiale a lucrurilor vizibile. Acesta a fost, oricît de puțin îl vor fi formulat, țelul conștient al celor mai mulți dintre ei; și pe măsură ce s-au emancipat de dominația ecleziastică și au aflat printre clienții lor oameni în stare să-i înțeleagă, țelul lor a devenit din ce în ce mai conștient și strădunța lor din ce în ce mai energică. Pînă ce a apărut omul care nu era elevul nimănui, dar moștenitorul tuturor, care a simțit cu profunzime și cu putere tot ceea ce precursorii săi simțiseră vag și instinctual, i-a înțeles și exprimat întreaga semnificație. Sămînța din care a crescut încolțise în Giotto și din nou în Masaccio; în Michelangelo, ultimul din stirpea lui, născut în condiții artistice mai prielnice, s-au concentrat toate energiile neconsumate; în el, arta florentină a avut fireasca ei culme.

Michelangelo era înzestrat cu un simț al semnificației materiale tot atît de puternic ca al lui Giotto sau ca al lui Masaccio, dar era în posesia unor mijloace de a-l exprima moștenite de la Donatello, Pollaiuolo, Verrocchio și Leonardo — mijloace care nici măcar nu fuseseră visate de Giotto și nici chiar de Masaccio. De adăugat la aceasta, că el a văzut limpede ceea ce înaintea lui fusese numai vag presimțit și anume că nu există alt instrument mai apt să exprime semnificația materială decît nudul. Acest lucru e în strînsă dependență de condițiile generale de percepere a obiectelor, tot așa cum valorile tactile sînt de psihologia vizuală. Percepem obiectele în momentul în care le traducem perfect în termeni legați de stările noastre sufletești și de propriile noastre sentimente. Lucrul este atît de evident, încît chiar cei mai puțin înclinați dintre noi către o imaginație poetică, spun despre un tren, spre a lua un exemplu dintr-o mie, că *merge* sau *aleargă*, în loc de a spune că *se rostogolește pe roți;* dovedindu-se astfel mai vinovați de antropomorfism decît cei mai înapoiați sălbatici. Ne facem vinovați de aceeași falsificare, ori de cîte ori ne gîndim la vreun lucru cu cît de puțină emoție: îi acordăm cîteva din atributele umane. Și cu cît îl încărcăm mai mult cu atribute umane, cu atît îl cunoaștem mai puțin extrinsec, cu atît ne dăm seama mai bine de existența lui, îl apropiem de condiția unei opere de artă. Dar un singur obiect din universul vizibil n-avem nevoie să-l antropomorfizăm spre a-l percepe mai bine — și acesta e omul însuși. Mișcările, acțiunile sale, sînt singurele lucruri pe care le percepem fără nici un efort metaforic — ci direct. În consecință, nici un obiect vizibil nu e dotat cu mai multe posibilități artistice decît trupul omenesc; nici un altul nu ne este atît de familiar și, de aceea, la nici un altul nu putem percepe modificările atît de repede; deci nici un alt obiect, dacă va fi reprezentat astfel încît să fie perceput mai repede și mai viu decît în viață, nu va produce ca nudul efecte atît de mari, cu o asemenea rapiditate și putere, confirmînd cu atîta energie sentimentul capacității noastre vitale.

Valorile tactile și de mișcare, să ne amintim, sînt calitățile specific artistice ale picturii de figuri (cel puțin, așa cum e practicată de florentini); prin ele, în primul rînd, pictura intensifică direct simțul nostru vital. Nu e mai puțin adevărat că valorile tactile, așa cum Giotto și Masaccio au stabilit pentru totdeauna, pot fi redate admirabil prin figurile înveșmîntate, deși veșmîntul e un obstacol, și, în cel mai bun caz, numai un mod de a ocoli o dificultate, căci noi *simțim* că veșmîntul maschează ceea ce e într-adevăr semnificativ, adică *forma de dedesubt*. Un simplu pictor, care e satisfăcut cu reproducerea a ceea ce fiecare vede, și care pictează din pura plăcere de a picta, va înțelege cu greu acest lucru. Pentru el, semnificativul coincide cu ceea ce e evident: într-o figură, fața și veșmîntul, ca în cele mai multe din portretele confecționate în zilele noastre. Însă artistul adevărat, chiar cînd e silit să picteze figuri înveșmîntate, va constrînge draperia să exprime mișcările corpului gol, adică semnificația materială a corpului uman. Dar această semnificație va apare mai limpede, iar caracterul se va manifesta mai convingător, în momentul în care nu va mai interveni nimic între desăvîrșita exprimare și artist. Și această perfectă exprimare poate fi realizată numai prin nud.

Dacă draperiile sînt un obstacol în comunicarea valorilor tactile, ele fac aproape cu neputință o desăvîrșită expresie a mișcării. Spre a ne da seama de întreaga acțiune a mușchilor, spre a sesiza pe deplin sensul diferitelor presiuni și rezistențe, spre a recepta direct senzația energiei depuse, avem nevoie de nud; pentru că aici numai, putem urmări acele tensiuni ale mușchilor și acele contracții și relaxări și tremurări ale epidermei, care, traduse în impresii similare în insul nostru, ne fac să percepem pe deplin mișcarea. Numai în nud o asemenea traducere, datorită multiplelor și clarelor indicații, este instantanee și sentimentul capacității vitale e intensificat la maximum; în vreme ce, în figura înveșmîntată, ne lipsesc indicațiile vizibile ale mușchilor și epidermei, și percepem mișcarea numai după lenta traducere a unor contururi funcționale; astfel încît simțul capacității noastre vitale, împovărat de percepția mișcării, sporește într-o măsură destul de neînsemnată.

Acum putem înțelege de ce orice artă a cărei principală preocupare este figura umană, trebuie să-și concentreze interesul asupra nudului; putem înțelege de asemeni, de ce nudul constituie problema fundamentală a artei clasice din toate vremurile. Nudul nu e numai cel mai bun vehicul a tot ceea ce în artă confirmă și intensifică direct sentimentul vitalității, dar, în sine însuși, e cel mai semnificativ obiect din întreaga lume umană. După marea epocă a sculpturii grecești, Michelangelo a fost cel dintîi artist care a înțeles deplina identitate dintre nud și marea artă a figurii. Înaintea lui, nudul a fost studiat în scopuri științifice—ca un ajutor în reprezentarea figurii drapate. El și-a dat seama că poate fi un scop în sine însăși, și obiect esențial al artei sale. Pentru el, nud și artă erau sinonime. În aceasta rezidă secretul triumfurilor sale, ca și al erorilor sale. Să ne oprim întîi asupra triumfurilor. Nicăieri, în afară de cele mai bune opere ale grecilor, nu vom găsi, ca în operele lui Michelangelo, forme ale căror valori tactile să stimuleze atît de mult simțul capacității noastre vitale, ale căror mișcări să comunice atît de direct și să exalte. Și alți artiști au fost înzestrați cu un simț tot atît de puternic al valorilor tactile — Masaccio de exemplu; și alții au avut un simț tot atît de intens al mișcării, ca și capacitatea de a o reprezenta — Leonardo de exemplu; dar nici un alt artist al timpurilor moderne, la fel de stăpîn asupra semnificațiilor materiale, nu le-a aplicat, așa cum a făcut Michelangelo, asupra acelui subiect în care putea fi manifestată deplina lor capacitate — nudul. De aceea dintre toate creațiile artei moderne, operele lui radiază cea mai intensă energie. Nu încape îndoială că rareori se întîmplă ca imaginația noastră tactilă să fie exaltată, așa cum este exaltată de figura lui Adam din *Creațiunea*, de cea a Evei din *Ispitirea* sau de celelalte nuduri de pe același plafon al Capelei Sixtine — nuduri situate acolo, să avem în vedere aceasta, nu pentru altceva decît pentru directul lor efect stenic! Și rareori întîlnim asemenea izvoare de nealterată energie ca *Dumnezeu creînd pe Adam*, *Tînărul înger întovărășind pe Isaia*, sau — spre a alege unul sau două exemple dintre desenele sale (în felul lor, cele mai desăvîrșite din cîte există) — *Zei trăgînd la țintă* sau *Hercule și leul.*

Și la acest sentiment pentru semnificația materială, și la această putere de a o transmite, și la toată această capacitate strict artistică, Michelangelo a adăogat un ideal de frumusețe și de forță, o viziune a unei glorioase, dar în totul plauzibile umanități, care, la fel, nu-și află asemuire în timpurile moderne. Virilitate, robustețe, forță, împlinirea visului nostru despre un mare suflet într-un corp frumos, nicăieri nu vom întîlni aceste lucruri atît de frecvent ca printre figurile din Capela Sixtină. Michelangelo a desăvîrșit ceea ce Masaccio începuse: crearea tipului de om cel mai bine înzestrat spre a supune și a guverna pămîntul, și, cine știe, poate mai mult chiar decît pămîntul.

Dar, din nefericire, deşi născut şi crescut într-o lume în care simţul său pentru energia nudului şi idealul său de umanitate puteau fi preţuite, el şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii în mijlocul unor tragice dezastre, şi pe cînd se afla încă în plenitudinea puterii sale, în floarea anilor săi creatori, el s-a aflat cu totul singur, poate cel mai măreţ, dar, vai, şi cel din urmă dintre giganţii pe care secolul al XV-lea îi zămislise cu atîta generozitate. A trăit într-o lume pe care nu putea decît s-o dispreţuiască, într-o lume care, în realitate, nu-i mai putea afla întrebuinţare, aşa cum nu-l mai putea nici înţelege. Nu i-a fost dat, de aceea, să se ocupe de subiecte spre care se simţea cu cea mai mare putere împins de geniul său şi, împotriva impulsurilor sale cele mai hotărîte, el a fost obligat să-şi cheltuiască energia cu subiecte de felul *Judecăţii de apoi*. Ultimele sale opere vădesc toate semnele unor condiţii schimbate: întîi, acel dispreţ şi acea amărăciune, pe care el însuşi le trăia, covîrşind expresia tuturor figurilor sale; apoi lipsa de armonie dintre geniul său şi ceea ce el era silit să execute. Pasiunea lui era nudul; idealul său, puterea. Dar cum să satisfaci o asemenea pasiune, cum se putea exprima un astfel de ideal în subiecte ca *Judecata de apoi* sau *Crucificarea sfîntului Petru* — subiecte prin care lumea creştină voia cu orice preţ să încarneze spaima celor umili şi sacrificiul de sine al celor resemnaţi? Dar umilitatea şi resemnarea erau sentimente tot atît de necunoscute lui Michelangelo, pe cît fuseseră lui Dante înaintea lui sau, oricum, oricăruia dintre geniile creatoare din orice timp. Şi chiar dacă ar fi încercat asemenea sentimente, el n-avea mijloace să le exprime, pentru că nudurile sale puteau transmite un sentiment de putere, nu unul de slăbiciune; de teroare, dar nu de frică; de disperare, şi nu de supunere. Nudurile din *Judecata de apoi* exprimă un sentiment de teroare dar nu faţă de Judecător, care, nefiind deloc deosebit de ceilalţi, în ciuda omnipotentului său gest, pare mai curînd să *vestească* decît să *voiască* ceea ce cei de faţă, tovarășii săi, nu pot să *nu voiască*. Ca o reprezentare a clipei în care universul e gata să se prăbușească în haos — cu zeii săi îmbulzindu-se spre un *Götterdämmerung* — *Judecata de apoi* e concepută cum nu se poate mai grandios: dar se simte că atunci cînd cataclismul va veni, nimeni nu va supraviețui, nici chiar Dumnezeu. Michelangelo deci a eșuat în concepția propriu-zisă a subiectului și nu s-ar fi putut să nu eșueze. Dar unde am mai fi întîlnit, în întreaga lume a artei, asemenea suflu de energie, ca în acest vis, sau, mai curînd, coșmar al giganților? Din motive asemănătoare, și *Crucificarea sfîntului Petru* e un eșec. Arta nu poate decît să comunice și să intensifice viața. Dacă își ia ca subiect durerea și moartea, acestea trebuie totdeauna să apară ca manifestări și ca rezultate ale unei dorinți hotărîte și energice de a trăi. Dar ce prilej îți poate oferi pentru o astfel de tratare, singura artistic posibilă, reprezentarea unui om crucificat cu capul în jos? Michelangelo n-a putut face altceva decît să transforme figurile privitorilor, și ale călăilor, în tipuri comunicînd mai puternic sentimentul vieții, și deci, inevitabil, mai simpatice! Nici o mirare de aceea că nici aici n-a izbutit! Pe de altă parte, ce nenorocire că singura operă cu un subiect perfect pe măsura geniului său, subiect care nu cerea altceva decît o tratare pur artistică, acei *Bărbați scăldîndu-se*, executată cu patruzeci de ani înaintea acestor ultime opere, s-a pierdut, lăsînd numai puține vestigii! Dar și acestea sînt de ajuns spre a determina pe orice cercetător competent să recunoască că această compoziție ar fi fost sortită să rămînă ca cea mai mare capodoperă a picturii de figuri din vremurile moderne.

Că Michelangelo a căzut în erori ce-i erau proprii, nu se poate tăgădui. Cu cît înainta în vîrstă și cu cît geniul său, lipsit de prilejurile manifestărilor ce-l caracterizau, începea să stagneze și să se îngreuneze, el cădea în exagerări: exagerarea puterii devenea brutalitate, cea a valorilor tactile ducea la exhibiții de virtuozitate în știința modelajulului. Iar cîteodată ajungea să fie tot atît de indiferent față de reprezentare ca și Botticelli. Dar dacă se poate concepe mișcare fără reprezentare, nu se pot exprima valori tactile în afara unei reprezentări. Deși se pare că Michelangelo a visat să reprezinte pure valori tactile: mărturie stînd numeroase desene în care numai torsul e tratat în mod adecvat, în vreme ce restul e neglijat. Am arătat mai sus că tipurile lui Giotto erau atît de masive din pricină că astfel de figuri puteau transmite mai direct valori tactile. Michelangelo a năzuit spre exagerări similare, făcînd umerii, de exemplu, prea largi și protuberanți, numai pentru că astfel ei puteau să solicite mai puternic imaginația tactilă. Și într-adevăr — îndrăznesc să merg chiar mai departe — erorile lui Michelangelo în toate artele, în sculptură nu mai puțin decît în pictură, în arhitectură nu mai puțin ca în sculptură, se datoresc aceleiași predilecții pentru aceste proiecții în relief. Dar cel care într-adevăr iubește arta figurii, pentru ceea ce e pur artistic în ea și nu pur și simplu etic, va afla la Michelangelo, chiar și în operele inferioare, o plăcere artistică pe care puțini alții, chiar în cele mai bune opere ale lor, sînt vreodată în stare a i-o dărui.

Încheind, să reținem în primul rînd ceea ce rezultă chiar din asemenea scurte considerații asupra școlii florentine, și anume că, deși nici un pictor florentin nu s-a mulțumit să reia și să continuie opera unui predecesor, cu toate acestea toți, de la primul pînă la ultimul, au năzuit spre aceeași împlinire. Între Giotto și Michelangelo, nu încape opoziție. Cele mai înalte energii ale celui dintîi, ca și ale celui din urmă, ca și ale tuturor marilor artiști florentini dintre ei, au fost cu stăruință consacrate exprimării valorilor tactile, și ale celor de mișcare, fie separat, fie împreună. A înfrunta cu succes problemele formei și ale mișcării constituie temeiul celei mai înalte arte; și de aceea, pictura florentină, cu toate scăderile ei, rămîne, după sculptura greacă, cea mai impunătoare artă a figurii.

Cartea a III-a

PICTORII ITALIEI CENTRALE

[1897]

Preocuparea constantă a pictorilor florentini a fost forma și mișcarea; a venețienilor, strălucirea și armonia culorii: cu ce vor contribui pictorii din Italia centrală la atracția magică pe care o exercită arta Renașterii? Rareori culoare în stare să pătrundă simțurile și să încălzească inima ca aceea din unele fresce sau panouri ale lui Simone Martini sau ale lui Gentile da Fabriano sau Perugino sau Rafael. Totuși cîteodată chiar acestor mari maeștri li se întîmplă să fie neinteresanți; culoarea lor e uneori dezagreabilă, cît despre artiștii inferiori, ei dovedesc slabe merite de coloriști. Rareori probleme ale formei și ale mișcării au fost mai bine rezolvate decît de Signorelli; el însă a avut puțini urmași, poate chiar nici unul. În istoria artei, pictorii Italiei centrale, socotiți ca școală, nu dețin un loc important nici prin cei capabili de a da farmec culorii, nici prin creatorii de forme. Atunci prin ce anume și-au putut înălța numele nu numai printre cele mai mari, dar și printre cele mai populare din istoria artei? Investigația noastră va încerca să dea un răspuns la această întrebare.

I

De cîte ori privim un obiect, ne rămîne în memorie o umbră a formei și a culorii lui. Acest spectru al lucrurilor însuflețite sau neînsuflețite, purtînd numele de « imagine vizuală », nu stăruie cu aceeași putere în mintea tuturor. Unii de-abia recunosc prezența ei, deși știu că există; alții pot reține imagini extrem de precise, capabile de a evoca emoții la fel de puternice ca și obiectele înseși; iar alții e de ajuns să închidă ochii, spre a vedea imaginile absente cu aceeași vivacitate și aceeași emoție suscitate de directele impresii retiniene. Strict vorbind, fiecare ins se deosebește de altul prin bogăția imaginilor sale vizuale, dar, pentru ce ne interesează aici, ne putem mulțumi cu această împărțire în trei categorii. Despre cei din prima categorie, vom spune că au o slabă sau chiar nulă imaginație vizuală; despre cei din a doua, că au o bună imaginație vizuală; despre ceilalți că au o imaginație vizuală perfectă.

Destinul artei ar fi fost probabil cu totul diferit, atît în cazul în care oamenii ar fi fost lipsiți de orice imaginație vizuală, cît și în cel în care ei ar fi fost dotați cu o imaginație vizuală perfectă. Dacă ne-ar fi lipsit facultatea de a rechema în memorie formele lucrurilor, n-am fi simțit nici o plăcere în a privi simple reproduceri ale lor. Într-adevăr, de ce le-am fi privit? De asemeni n-am fi încercat nici o plăcere în fața reproducerilor, dacă am fi fost înzestrați cu facultatea de a le avea la dispoziție oricînd în memorie, ca pe niște imagini vizuale perfecte. Dar cei mai mulți dintre noi aparțin celei de a doua categorii — a celor care sînt dotați cu o imaginație vizuală moderată. Cînd auzim numele obiectelor, anume imagini ale acestora se conturează în mințile noastre. Se întîmplă însă ca acestea să fie atît de vagi, atît de insesizabile, încît mai degrabă întețesc dorințele, în loc să ni le aline. După un efort zadarnic de a fixa imaginea unui prieten absent, vom întîmpina cu plăcere chiar și cea mai rudimentară reproducere a chipului său, iar o fotografie ar putea să ni se pară că ni-l redă aievea; căci orice ar putea fi mai complet și mai viu decît imaginea pe care o păstrăm în mințile noastre.

Toate acestea s-ar schimba cu totul dacă am fi înzestraţi cu o imaginaţie vizuală perfectă. Ar fi de ajuns menţionarea numelui unui prieten, pentru ca să-l vedem ca şi cum ar fi prezent, ba chiar mai mult, l-am putea vedea ca în sute de momente semnificative. Nu una singură, ci mii de simpatice imagini ale lui plutesc în trecut, fiecare salutîndu-ne amical; şi, în funcţie de starea noastră sufletească din acel moment, ne vom opri asupra uneia sau asupra celeilalte imagini după capacitatea ei de a substitui mai bine chipul prietenului în afecţiunea noastră. Ne va mai interesa atunci simpla reproducere a chipului său? Chiar dacă această reproducere ar fi perfectă, ea n-ar reprezenta decît un moment, un singur moment, din fluxul vieţii lui. Orice alt moment l-ar înfăţişa poate tot atît de bine. Dar poate constitui imaginea unui moment, imaginea întreagă a unei persoane? Imaginea fiecărui moment în parte împrumută culoare şi căldură de la imaginile altor momente. Urmează deci că o simplă reproducere a chipului prietenului nostru nu ne va satisface aproape deloc, deoarece nu ne-ar putea oferi decît unul din multiplele sale aspecte, aspect care ar putea fi chiar inferior oricăreia din imaginile lui păstrate în memoria noastră. Rezultă de aici că plăcerea ce-o oferă simpla asemănare denotă o slabă putere de imaginaţie vizuală; şi fără această slăbiciune, asemenea plăcere poate nici n-ar fi fost cunoscută vreodată.

Să ne închipuim acum o artă care nu şi-ar propune să contribuie la sporirea imaginaţiei vizuale, fiecare din imaginile noastre fiind perfecte. Prin ce mijloace o asemenea artă ar putea să inspire plăcere ochilor noştri? I-ar rămîne două vaste domenii, dintre care unul îl vom numi Ilustraţie, iar celălalt Decoraţie. Amîndoi termenii necesită explicaţie, dacă nu chiar justificare. Prin *Decoraţie*, înţeleg acele elemente ale unei opere de artă care se adresează direct simţurilor, precum culoarea şi tonul; sau care stimulează senzaţii imaginative ca, de pildă, forma şi mişcarea. Cuvîntul n-a fost niciodată, în chip deliberat, folosit într-un sens atît de larg; într-adevăr, e unul din cei mai vagi și mai destrămați termeni ai limbajului nostru; dar cum, de la o vreme, o tendință a încercat să-l facă a desemna tot ceea ce într-o operă de artă nu e simplu expresiv, sau academic, sau numai îndemînare, nu-l vom forța prea mult dacă îi vom cere să transmită semnificația pe care i-am dat-o.

În ce privește *Ilustrația*, definiția ei poate fi ușor dedusă: este tot ceea ce într-o operă de artă nu e decorație. Dar e o definiție prea negativă, prea verbală, ca să ne satisfacă. Trebuie s-o facem mai concretă. Uzul curent al vocabulului e, în același timp, cum voi încerca să arăt, prea cuprinzător și prea restrîns. Ilustrațiile lui Rafael la episoadele biblice din *loggia* de la Vatican nu pot fi ilustrații în același sens în care sînt vederile fotografice care însoțesc de obicei articolele despre călătorii din reviste. Sesizăm cu toții deosebirea; dar în ce anume constă ea? Vom afla răspunsul, dacă vom lua în considerare efectele ce le produc asupra noastră. Vederea fotografică fiind o simplă reproducere, o vom privi ca pe un lucru și nicidecum n-o vom considera drept artă. Ne poate procura plăcere, dar numai în măsura în care va spori cunoștințele noastre sau precizia imaginației vizuale. Frescele lui Rafael nu reproduc din lumea dimprejur vreun lucru văzut de el sau de altcineva și nici nu transmit vreo informație, nu au valoare documentară. Vom spune oare, la fel, că nu exercită nici o acțiune asupra imaginației noastre vizuale? Dimpotrivă, ele populează mințile noastre cu imagini. Imagini ale unor scene niciodată petrecute? Întocmai. Dar, desigur, ele nu sînt acele imagini vizuale despre care vorbeam puțin mai înainte ca de niște umbre ale lucrurilor văzute în realitate. Ce sînt atunci? În ultimă instanță, sînt și ele umbre ale lucrurilor văzute în realitate, însă combinate, amestecate și compuse în mintea artistului sub farmecul narațiunii biblice. Ceea ce s-a petrecut în mintea lui Rafael, se petrece în mintea fiecăruia dintre cei dotați cu oarecare imaginație vizuală. Fiecare cuvînt tinde să evoce o imagine și lecturile fiecăruia dintre noi sînt întovărășite de desfășurarea continuă a unui sul de forme vagi și evanescente — amestecîndu-se și fuzionînd cu umbrele sălășluind în spiritul nostru. Ele corespund sensului frazelor scrise. Chiar dacă această suită imagistică din minţile noastre n-ar fi lipsită de contururi și relief, chiar și atunci am încerca un sentiment de plăcere contemplînd imagini suscitate de aceleași cuvinte în mintea altcuiva. Și aceasta nu, ca în cazul celor cu slabă imaginaţie vizuală, pentru că aspirăm spre o mai mare precizie în imagini, ci pur și simplu deoarece reprezentările de imagini nu pot fi totdeauna aceleași la două spirite diverse. Să presupunem că un altul e asaltat de umbre ale formelor, în ele însele superioare celor din lumea noastră individuală, că e dotat cu o mai eficientă putere de a furniza și a compune aceste imagini, în ele însele mai atrăgătoare decît ale noastre. Să presupunem că acea persoană citește Vechiul Testament sau că meditează asupra vreunui subiect cu putință de a fi tradus într-un limbaj grafic: în viziunea sa mentală se vor îmbulzi imagini care, dacă le-am putea vedea, ne-ar revela concepţii mai înalte și semnificaţii mai adînci decît cele descoperite de noi înșine. Ele ne-ar provoca fiorul prezenţei contagioase a unei imaginaţii — cel puţin cu acest prilej, mai bogate, mai calde și mai complete decît a noastră.

Dar cum o viziune mentală ca aceasta poate să devină o operă de artă? Răspunsul ar părea foarte simplu: pentru ca imaginea mentală să devină operă de artă, ea trebuie să fie copiată exact în marmoră sau pe pînză. Dar oare în aceasta constă totul? Mulţi ar răspunde fără șovăire afirmativ. Ei ar defini arta drept reproducerea fidelă a unor lucruri în ele însele frumoase, sau drept combinarea și fuziunea unor astfel de lucruri. Vechea teorie a frumosului ideal, noua teorie a temperamentului, Aristotel și Zola așezaţi confortabil în același paner. Iar dificultatea obișnuită, a sesizării deosebirii între o fotografie și o astfel de operă de artă, ca, de exemplu, un portret de Watts, mulți ar explica-o spunînd că una reproduce o singură imagine a unei persoane, în timp ce cealaltă, un complex de imagini organizat de o minte excepțională. Şi astfel, marea artă ar fi definită nu ca oarba imitație a naturii, ci ca reproducerea acelor imagini vizuale ce bîntuie cugetul marilor artişti. S-ar putea însă ca unii să nu se declare satisfăcuți cu această definiție. Simpla reproducere, ar spune aceştia, nu este artă, oricît de frumos ar fi şi oricît de exaltat obiectul reprodus. Plăcerea pe care ar oferi-o, ar adăuga ei, nu este artistică, ci, într-un sens mai general, estetică, sau, poate, numai intelectuală: şi ar insista, stabilind o deosebire între un lucru în sine frumos (sau o frumoasă imagine mentală), pe de o parte, şi o operă de artă, pe de altă parte. Ar stărui apoi asupra necesității distincției dintre termenii « estetic » şi « artistic », semnificația primului incluzînd-o pe a celuilalt, dar rezervînd termenului « artistic » numai acea plăcere derivînd dintr-o conştientă apreciere a acelei calități ce constituie diferența dintre obiectele sau imaginile mentale în ele însele frumoase — şi operele de artă înzestrate cu acea valoare pe care am numit-o decorativă. Ei poate n-ar tăgădui că o operă de artă ar putea cîştiga ceva de pe urma calității obiectului sau imaginii mentale reproduse; însă vor susține că specifica ei valoare ca artă e perfect distinctă şi chiar aproape independentă de valoarea modelului. Ar merge chiar mai departe, spunînd că opera de artă, ca atare, are prea puțin de cîştigat din caracterul atrăgător al obiectului reprezentat şi că artistul ar putea da viață şi glorifica orice obiect ce s-ar preta modului său de interpretare. Simplele reproduceri ale lucrurilor, oricît de intense în ele însele, corespunzînd sau nu unor obiecte reale, sau celor mai înalte viziuni ale unor imaginații sublime, ei le-ar numi « literatură », iar eu le-aş spune, deosebindu-mă numai în cuvinte, ilustrație. În sfîrşit avem definiția pe care o căutam. *Ilustrație*, într-o operă de artă, e ceea ce ne solicită nu prin vreo calitate intrinsecă, de pildă, a culorii, sau a formei, sau a compoziției, ci prin valoarea pe care obiectul reprezentat o are, fie în lumea exterioară, fie în cea interioară. O operă de artă lipsită de orice valoare intrinsecă, sau a cărei valoare n-o putem percepe, nu e pentru noi decît o ilustrație și nu importă dacă e vorba de un desen, de o gravură, de o pictură pe hîrtie, pe lemn sau pe zid. Rafael și Michelangelo, Leonardo și Giorgione, atîta vreme cît operele lor nu au alte calități decît cele legate de imaginile obiectelor reale sau ideale din picturile lor, nu sînt decît simpli ilustratori asemeni celor ce furnizează desene pentru ziarele de mare tiraj. În domeniul ilustrației, nu încape îndoială că între marii maeștri amintiți și anonimii vremii noastre e un întreg univers de deosebiri, dar, din acest punct de vedere, ei sînt cu toții simpli ilustratori.

« Ilustrație », în sensul în care voi întrebuința cuvîntul, este un termen mult mai restrîns, și, în același timp, mult mai cuprinzător decît cel de uz curent, care e asociat și subordonat totdeauna unui text scris. Voi exclude simpla reproducere a percepției obiectelor, prea informă spre a oferi cuiva satisfacție, în afara celor cu totul necultivați, cărora le-ar putea eventual procura plăcere. Pe de altă parte, voi cuprinde în acest termen reproducerea tuturor acelor imagini vizuale, oricît de elaborate și semnificative și oricum plăsmuite, a căror formă nu are un merit artistic intrinsec pe care eventual l-am putea, mai mult sau mai puțin conștient, percepe.

II

Nu rațiuni academice m-au îndemnat ca la începutul acestei mici cărți despre pictorii Italiei centrale să vorbesc de imaginile vizuale și să deosebesc limpede la o operă de artă, între decorație și ilustrație. Ci am tăiat o pîrtie abruptă (o, de-aș fi avut răgazul să construiesc un drum larg, cu o pantă lină), care, odată ce ne va duce sus, ne va și situa într-un loc din care să putem desluși multe lucruri, care, altfel, ne-ar rămîne pentru totdeauna încurcate și de neînțeles. Ce lucru mai de mirare, de exemplu, decît schimbările modei sau ale gustului? Ele fac pe cei mai mulți să devină niște sceptici disprețuitori, iar pe cei puțini care refuză scepticismul, să adopte tăcerea sau paradoxul. *De gustibus non est disputandum* e o maximă susținută și azi, ca în timpurile barbare. Ce e drept, politețea ne împiedică să împingem prea departe o dispută în materie de gust; dar dacă asemenea chestiuni ar fi socotite destul de grave spre a se impune atenției, și dacă am putea comunica părerile noastre fără teama de a jigni, am fi oare atît de siguri că vom ajunge la vreo concluzie? Nu cred. Din fericire, nu e treaba noastră, aici și acum, să ne încumetăm la o asemenea încercare. Dar cel puțin un lucru trebuie lămurit acum, și anume: în artă problema preferinței nu e nicidecum aceeași cu cea din viață. Imperativele pe care le ridică viața sînt deosebite de la o generație la alta, de la o decadă la alta, de la an la an și chiar — de ce nu? — de la o zi la alta, de la un ceas la altul. Atenția noastră e condusă cu cel mai mare interes, spre acele lucruri ce ne vor ajuta să satisfacem asemenea imperative; și vom privi cu admirație la contemporanii noștri care, fără să ne stingherească, le-au satisfăcut pe deplin. Obiectele dorinței și admirației noastre variază, la fel ca imperativele. Și odată ce s-au schimbat, și subiectul în artă se schimbă. Și nici nu ar putea fi altfel. Dar am văzut că un mare număr de oameni, chiar cultivați, nu caută altceva în artă decît o anumită profunzime a concepției și puterea de atracție a unor idealuri; și astfel stînd lucrurile, arta ar trebui fie să prezinte concepțiile și idealurile curente, fie să ajungă la rezultate care abia să intereseze chiar și un public restrîns. Dar fluctuația idealurilor acționează numai asupra acelor elemente din opera de artă prin care respectivele idealuri se pot manifesta evident: elemente ce alcătuiesc partea ilustrativă. Însă aceasta, așa cum am căzut de acord, e departe de a constitui totul sau măcar factorul esențial în artă. Mai rămîn toate elementele decorative, pe care simpla mutație a idealurilor nu le poate atinge, pentru bunul motiv că idealurile pot fi bine prezentate și fără ajutorul lor. Cu alte cuvinte, tot ceea ce deosebește o operă de artă de o simplă imagine mentală, de toate elementele ei decorative, elementele ei esențiale, sînt, după mine, independente de schimbările modei și ale gustului. Pot veni epoci lipsite chiar și de cei puțini care, în perioadele mai fericite, sînt dotați cu sensibilitate pentru ceea ce în artă e altceva decît ilustrație sau dexteritate; căci există într-adevăr și epoci de prost gust.

Se vor putea găsi astfel unii care să prefere pe Guido Reni lui Botticelli, pe Carracci lui Giorgione și pe Bouguereau lui Puvis de Chavannes, dar unii ca aceștia nici măcar să nu-și închipuie că și-ar putea baza teoriile pe temeiuri artistice! Adevărul e că elementele esențiale ale unei picturi care e în același timp o operă de artă, sînt mai presus de posibilitățile lor de percepție și că ei privesc la o pictură numai spre a vedea înfățișate acele lucruri ce le-au plăcut în realitate sau, eventual, cu gîndul de a întîlni demonstrația acelei virtuozități pe care se-ntîmplă s-o prețuiască (Sînt mii de puncte de vedere din care se poate discuta despre gustul cuiva în viața reală, însă nici unul nefiind pur artistic, nu ne privesc aici). Astfel modul schematic în care am împărțit elementele ce constituie operele de artă, în două clase, una ilustrativă, cealaltă decorativă, s-a și dovedit util. El ne-a ajutat să deosebim ceea ce e supus schimbării și modei de ceea ce este permanent într-o operă de artă. Elementele decorative, valorile intrinseci, sînt durabile ca înseși procesele psihice, care, cum avem temeiuri să credem, variază numai ca grad de la epocă la epocă rămînînd însă aceleași. Pe cînd elementele ilustrative se schimbă de la o epocă la alta, odată cu acele conținuturi mentale al căror aspect vizual îl reproduc; și ele se deosebesc după rase și după indivizi. Urmează deci, ca o inevitabilă concluzie, că acea artă care conține aproape numai elemente ilustrative va tinde să dispară odată cu idealurile pe care le reprezintă, și că deci, dacă nu vom percepe factorii decorativi dintr-o operă de artă (pe care ea îi poate conține în ciuda incapacității noastre de a-i discerne), vom înceta s-o mai prețuim din momentul în care ne-am desprins de acea fază a vieții sau a simțirii sau a gîndirii pe care ea o întrupează.

III

Și acum părăsind, pentru moment cel puțin, abstracțiile și definițiile, să ne-ntoarcem cu temei asupra pictorilor Italiei centrale. Erau, așa cum am căzut de acord la început, nu totdeauna fermecători prin colorit și rareori impunători prin sentimentul formei, deși o ramură sau alta a școlii lor a reținut totdeauna atenția, dacă nu a publicului dotat cu un sigur gust artistic, măcar a celui mai cultivat. Vom vedea îndată pentru ce. Pictorii Italiei centrale nu se numără numai printre cei mai profunzi și mai mari, dar și printre cei mai agreabili și seducători ilustratori pe care Europa i-a avut vreodată. Ei au contemplat și au reprodus în operele lor imagini care au întrupat aspirațiile, idealurile a două epoci distincte. Dintre aceste epoci, prima, Evul Mediu, este atît de departe în urmă, încît, pentru cei mai mulți dintre noi, năzuințele și idealurile ei sînt de neînțeles; iar arta care le-a întrupat, pierzînd pentru toți, în afară numai de foarte puțini, strălucirea și farmecul de altădată al calităților ei ilustrative, a coborît pînă la paloarea unor documente evocatoare de lucruri defuncte. Cealaltă epocă e însă cea în care trăim și acum, iar acele forme care pentru prima oară au exprimat nesațiul și aspirațiile ei sînt valide și azi ca atunci cînd, acum patru sute de ani, au fost concepute de geniul lui Rafael.

Vom începe cu acea școală a picturii Italiei centrale care a ilustrat idealurile Evului Mediu.

Artele desenului probabil că au fost practicate în Italia fără nici o întrerupere, din primele zile ale originilor, și ar fi un lucru destul de plicticos să ne-apucăm să le urmărim firul de-a lungul întregii lor desfășurări, cînd evanescente, cînd stagnînd și chiar aproape dispărînd, pînă ce au prins din nou putere, nutrite de tainice, insondabile izvoare. Se va fi deșteptat geniul etrusc? Vor fi venit adieri întăritoare de dincolo de mare, din Bizanț, sau de dincolo de munți, din surîzătoarele cîmpii ale Franței? Să-i lăsăm pe istorici să răspundă la asemenea atrăgătoare întrebări. Noi nu punem atîta preț pe descoperirea originilor, ci pe acea bucurie ce ne-o dăruiește frumusețea operelor de artă, și pentru dobîndirea acestei bucurii ne e de ajuns să știm că arta picturii a înflorit către sfîrșitul secolului al XIII-lea între murii «dulcei Siene», atunci, ca totdeauna, zînă și regină a cetăților Italiei.

Prima floare a acestei noi primăveri, floare din care întreaga artă sieneză a luat naștere, a fost Duccio di Buoninsegna. Pentru acest motiv și pentru că el este atît de tipic pentru vremea și școala sa și a anticipat atît de mult ceea ce va fi caracteristic pentru toți pictorii Italiei centrale — pentru toate aceste considerații, se cuvine să zăbovim mai îndelung asupra lui.

Tot ceea ce mentalitatea medievală cerea unui pictor a fost împlinit pînă la desăvîrșire de Duccio. Prima menire a artistului medieval era de a re-scrie istoria Mîntuitorului și a Prea curatei sale mame în pictografii atît de bine întocmite încît și cei mai inculți să le poată citi. În același timp, aceste pictografii erau concepute ca niște ofrande votive, împreună cu restul mobilierului și cu întreaga decorație a sfîntului lăcaș al lui Dumnezeu, și, ca atare, ele trebuiau să fie înzestrate cu cea mai mare strălucire pe care le-ar fi putut-o da aurul și talentul. În mîinile unui om de geniu, pictografia se putea transforma într-o magnifică ilustrație, iar ofranda votivă în magnifică decorație. Au suferit oare asemenea metamorfoze în mîinile lui Duccio?

Să căutăm răspunsul în picturile de pe panourile care altădată îmbrăcau în strălucire altarul unuia din cele mai superbe temple ale creștinătății. Azi aceste picturi se ruinează în muzeul de pe lîngă catedrala din Siena, fără vreun interes viu pentru oameni și deci fără funcția lor de ofrandă votivă lui Dumnezeu. O lucire metalică, verde și aurie, dă acestor panouri un aspect de calmă somptuozitate, pe care o așteptăm nu de la pictură, ci de la basoreliefurile în bronz, ca de pildă, *Porțile Paradisului* ale lui Ghiberti. Cel care se apropie alungînd din minte orice teorii, atent numai la notele dominante a ceea ce percepe, va fi întîmpinat, de la prima fulgerare a misterioasei opere, de o strălucire compusă din chemări senzuale și asociații spirituale. I se pare a contempla ceva asemeni ferecăturii unui neprețuit manuscris miniat, încrustată cu fildeș, împodobită cu aur, bătută cu nestemate. Iar dacă privești mai îndeaproape e ca și cum ai răsfoi o carte conținînd o serie de splendide ilustrații. Îndelung familiarele istorii sînt repovestite aici cu o simplitate, o limpezime și o plenitudine care, față de confuzele imagini ce evocau de obicei aceste narațiuni, trebuie să fi apărut celor mai mulți dintre contemporanii lui Duccio asemeni cristalinei licăriri a dimineții după un întuneric de orbecăiri. Și nu numai atît: pentru că Duccio nu s-a mulțumit să furnizeze cele mai izbutite pictografii. El a insuflat acelor narații întreaga valoare pe care, ca un artist de geniu, a simțit-o în ele; iar pe privitorii operei sale, el i-a înălțat pînă la propriul său nivel de percepție.

Să privim cîteva din aceste scene. Într-un palat, la capătul a două șiruri de bătrîni bărboși și covîrșiți de gînduri, șade un maiestos băietan. Din stînga intră o femeie și un bătrînel, cu mîinile înălțate a uimire și dojană. Niciodată povestea lui *Cristos printre învățați* n-a aflat o mai potrivită ilustrație. Nici o figură de prisos; nimic trivial și totuși nici o notă care s-o înstrăineze de directa simpatie umană. Atitudine, gesturi, expresii, n-ar fi putut face mai mult pentru ilustrarea temei.

O altă scenă: *Cristos vorbește discipolilor înainte de a îngenunchea spre a le spăla picioarele.* El stă în fața lor hieratic, maiestos și ei îl privesc ca și cum, deși îl cunosc de multă vreme, pentru prima oară li s-ar revela acum. Fervoarea unei credinți extatice, dorința patetică de a se înălța pe sine însuși spre a înțelege, spre a cuprinde acel bine ce s-a arătat pentru o clipă prea scurtă, toate acestea nu au fost poate niciodată exprimate cu o asemenea convingere. Expresia — și să se aibă în vedere, expresia individuală, pentru că aici e vorba de vîrste și de temperamente deosebite — n-a slujit niciodată mai bine exigențelor unei sublime interpretări.

În următorul panou vedem pe discipoli privind cum Cristos spală picioarele lui Petru. Pe fețele lor se citește consternare, aproape oroare și totodată incredulitate, ca și cum nu le-ar veni să-și creadă ochilor. Cristos e numai pietate și umilință. Petru își pipăie fruntea cu mîna, ca și cum ar vrea să se convingă că e el și nu altul.

Ar fi ușor să umplem tot restul acestei cărți cu descrierile neîntrecutelor triumfuri de interpretare și expresie ce pot fi întîlnite în panourile retablului lui Duccio. Dar încă unul sau două exemple vor fi de ajuns. În straie sclipitoare de aur, îl vedem pe Cristos pășind peste pragul infernului spre a elibera din limburi pe patriarhi și pe profeți. Ei se îmbulzesc la gura întunecatei peșteri, bătrîni cu bărbi maiestoase purtînd pe fețele lor pătimașa așteptare de milenii. Alături, pe pămînt, e ziua Paștilor, și pe cînd lumina se așterne pe stîncile ascuțite, cele trei Marii se apropie de mormînt și tresar dintr-o dată, dîndu-se înapoi, cînd văd piatra dată de-o parte și, deasupra, un înger în strai alb strălucitor de raze și glorie. Nu cunosc interpretare mai impresionantă a acestui subiect, cel mai minunat dintre toate. Dramei expresiei și gesturilor, Duccio îi adaugă drama luminii, cu toată magia ei transfigurătoare. O lucire de bronz și de purpură sclipește prin aerul subțiatec și simțim înviorătoarea răcoare a zorilor.

Darurile expresiei deci, și ale interpretării, măreție a concepției și adîncime a simțirii: toate aceste calități esențiale ale marii ilustrații, Duccio le-a avut în cel mai înalt grad. Ceea ce implică un suficient control al formei și al mișcării spre exprimarea efectelor dorite. Mai rămîn însă două condiții de îndeplinit, fără de care arta ilustrației șchioapătă mai curînd decît să salte. Acestea sînt știința de a grupa și de a compune. Că Duccio a fost înzestrat și cu aceste daruri pe lîngă celelalte, ne vom convinge dacă vom mai privi cîteva panouri ale retablului sienez.

Să ne îndreptăm ochii spre un subiect care cere acțiune dramatică și personaje numeroase, *Sărutarea lui Iuda.* Nemișcată în primul plan, în mijloc, vedem figura lui Cristos. Suplul și lingușitorul Iuda îl cuprinde într-o îmbrățișare, în timp ce ostașii cu straiele scurte pun mîinile pe el, paznicii îl impresoară, iar bătrînii farisei, la vederea chipului său ce nu exprimă spaimă ci milă, dau înapoi, plini de o îngrozită consternare. În acest timp, în partea stîngă, furios, Petru se repede cu un cuțit asupra unui soldat, iar în dreapta discipolii, înghesuiți într-un stol, se îndepărtează, numai cei mai curajoși îndrăznind să privească înapoi. Avem aici două mase de oameni și în fiecare, acțiunea și expresia sînt atît de clare, încît numai totala lipsă de agerime le-ar putea confunda. În alt panou reprezentînd *Necredința lui Toma*, Cristos ridică brațul drept dezvăluind rana din coastă spre a fi pipăită de degetul nesfielnic al neîncrezătorului său discipol. Aceste două figuri se detașează de celelalte, de restul discipolilor, la dreapta și la stînga, mai îngrămădiți într-o parte, mai răriți în cealaltă, astfel grupați încît să putem desluși expresia fiecărui chip.

Că Duccio e în stare a ne sugera spațiul, adîncimea și distanța, am putut să ne dăm seama și pînă acum privind *Sfintele femei la mormînt* sau *Sărutarea lui Iuda*, dar nu vor fi de prisos alte cîteva exemple edificatoare. Mai întîi să ne oprim ochii asupra unei mici *scene de gen* pe care Duccio a introdus-o în mijlocul acestei hieratice solemnități. Vedem un grup de oameni sub cerul liber strînși în jurul unui foc, deasupra căruia întind mîinile înghețate spre a și le desmorți. Petru, în mijloc, tăgăduiește a fi discipolul lui Cristos, pe cînd slujnica trece pe lîngă el. Dacă perspectiva e departe de a fi perfectă, nu putem pretinde în schimb o mai limpede localizare; curtea interioară și odăile din preajmă, scara ce urcă pe o latură a clădirii, spațiul în care oamenii stau, fiece lucru se deslușește întru totul de celălalt, avîndu-și propria amplă adîncime.

Și încă un panou, în anumite privințe capodopera lui Duccio: *Intrarea în Ierusalim*. Ne aflăm într-o grădină și, privind la drumul cel mare, dincolo de zidul scund, zărim pe Cristos urmat de discipoli, urcînd costișa pietruită. Băiețandri cu ramuri de finic și corzi de măslin pășesc în frunte, privind ștrengărește înapoi și dînd piept cu mulțimea ce se îmbulzește pe marea poartă a cetății. De cealaltă parte a drumului, vedem o livadă și oameni suiți pe ziduri înalte și cățărați în copaci. Mai încolo, templul și turnurile Ierusalimului. Nu numai că sîntem puși în situația de a percepe spațiul în care toate acestea își află locul lor, dar — lucru extraordinar — sîntem obligați a ne situa într-un punct de viziune determinat, ca spectatori ai scenei. Și aceasta nu ne pune numai într-o relație intimă cu ea, ci ne silește a dobîndi conștiința spațiului ca atare, a fi conștienți de prezența spațiului ca spațiu.

E limpede, prin urmare, că Duccio a putut transforma acele pictografii pe care secole de-a rîndul suflete pioase nu încetaseră să le descifreze, în ilustrații care au extras și au prezentat întreaga semnificație a istoriei sacre, cel puțin cea accesibilă unei minți medievale. Dar a izbutit oare el să dea, în același timp, concepțiilor sale vizuale o valoare intrinsecă, dincolo de meritul lor ca ilustrații? În opera lui Duccio, elementele decorative sînt oare capabile să înalțe admirabil transcrisele imagini vizuale în sfera artei? Aceasta e chestiunea de care ne vom ocupa acum.

La cea dintîi privire, aceste panouri ne-au încîntat cu blajina lor strălucire. Impresionîndu-ne ca aurul vechilor mozaicuri, pe care vremea a lăsat o nuanță de bronz, panourile lui Duccio au darul de a acorda simțirea noastră în tonul potrivit receptării scenelor pe care ele le prezintă. Această impresie e fără îndoială directă și intrinsecă, și totuși din punct de vedere artistic ea are o mică valoare; deoarece o astfel de plăcere se ridică prea puțin peste ceea ce simpla materie picturală ne-ar putea oferi. Tot atît, dacă nu mai mult, ne-ar putea dărui opera unui giuvaergiu, vechile țesături sau vechile broderii. E o senzație încă prea nediferențiată spre a avea importanță într-o artă care, ca pictura, depinde în destul de mică măsură de materialele prin ele însele atrăgătoare. Dar, dacă privim îndeaproape, la picturile lui Duccio se disting anume calități esențiale unei bune ilustrații, care, așa cum vom arăta, au în același timp o mare valoare decorativă. Am arătat cît de admirabil ne poate face Duccio să percepem spațiul, și asupra acestui subiect nu e necesar să revenim. Că aceasta constituie o calitate îndeajuns de specific artistică spre a fi indispensabilă unei simple ilustrații, aceasta ne-o poate demonstra opera celor mai mulți ilustratori ai vremii noastre, fie ea superficială sau profundă.

Într-o altă privință ni s-a mai relevat Duccio ca un artist eminent — în modul său de a grupa personajele. Am vorbit despre aceasta numai în relație cu limpezimea reprezentării; dar Duccio a mers mai departe, și grupurile sale, armonios distribuite în spațiul ce-l au la dispoziție, produc efecte de masă și de linie prin ele însele încîntătoare pentru ochi. Cu alte cuvinte, el știe să compună. Cîteva exemple vor face mai clare considerațiile mele. Într-unul sau două panouri, am remarcat compoziția pentru valoarea sa ilustrativă; vom arăta acum că ea are merite și mai mari. *Necredința lui Toma* ar fi aproape tot atît de bine realizată ca narație istorică, dacă masele alcătuite de figuri n-ar mai fi la fel de ritmic distribuite, dacă acea fațadă cu forma și proporțiile ei potrivite n-ar da întregului grup exact fondul de care are nevoie. Expresia lui Cristos, atitudinea sa, n-ar fi fost deosebite dacă el nu s-ar fi aflat situat exact sub vîrful unui fronton, a cărui înălțime îi amplifică statura, sau dacă n-ar fi fost așezat în fața unei porți în arc, care îl încadrează și-l desparte de celelalte personaje, concentrînd întreaga atenție asupra lui. Narația ar fi rămas aceeași, n-ar fi pierdut mult, în cazul în care compoziția ar fi fost înscrisă într-un pătrat, în loc de a fi înscrisă, așa cum e, într-o formă care la jumătatea înălțimii ei, începe să se îngusteze, accentuînd astfel acele linii ale acoperișului în pantă, care, la rîndul lor, scot în evidență figura lui Cristos. Dar și așa, liniile înclinate ale panoului puteau să se prelungească pînă ce s-ar fi întîlnit în unghi ascuțit. Ceea ce ar fi avut cîteva consecințe nefericite, dintre care una, cu deosebire: centrul atențiunii, punctul spre care toate liniile ar tinde convergînd, n-ar mai fi fost capul lui Cristos, ci o rază deasupra lui, pe fronton. Ar fi intervenit astfel un conflict între tendința de fixare asupra locului indicat de convergența liniilor dominante și dorința inimilor noastre de a zăbovi pierdute în contemplația punctului de cel mai înalt interes spiritual, chipul lui Cristos. Pictura, deci, nu se limitează la funcția ei narativă: e o compoziție, atît de subtilă în efectele ei de massă și linie, încît cu greu i-am putea afla asemănare în altă parte decît printre operele unui alt artist tot din Italia centrală, artist situîndu-se printre cei mai mari maeștri ai Renașterii din această regiune, așa cum Duccio se află printre cei ai evului mediu — artist care nu e altul decît Rafael.

Nu trebuie să se creadă că am ales singura împrejurare care îl relevă pe Duccio ca un mare maestru al compoziției. Aproape nu e pictură a lui care să nu trădeze un simț tot atît de delicat al maselor, al liniilor și al încadrării. Nu mai vin cu alte exemple, din lipsă de spațiu și din teama de a plictisi pe cititor cu descrieri care, spre a fi exacte, necesită stridentul vocabular al geometriei. Dar fie-mi îngăduit să mă mai refer la o compoziție care ne e familiară, *Sărutarea lui Iuda*. Ce soliditate și demnitate dobîndește massa în care se află figura lui Cristos, de la cei doi arbori stufoși de deasupra! Fără ei, grupul ar fi apărut pipernicit și înțepenit. De remarcat că cea mai importantă figură de aici, cea a lui Cristos, se află exact sub unul dintre acești arbori, care ocupă centrul întregii compoziții. Acest copac are funcția nu numai de a face ca toate liniile să conveargă spre capul lui Cristos, ci și, continuînd mișcarea verticală a figurii, de a contribui la înălțarea ei. Și ce magică frumusețe dau scenei lăncile și torțele soldaților, cu liniile lor, fie paralele, fie neparalele: efect obținut cu atîta simplitate și totuși atît de hotărîtor, nu numai aici, ci și în numeroase alte compoziții, de la pompeiana *Bătălie a lui Alexandru* pînă la *Lăncile* lui Velázquez.

Dacă prin modul său de a concepe, Duccio a fost un artist sublim, dacă ne apare profund prin capacitatea sa de simțire și atît de talentat în a o transcrie în forme adecvate; dacă pe lîngă toate aceste merite de ilustrator, el e în stare să ne cucerească prin strălucirea materială a superficiilor sale pictate; dacă el compune ca nici un altul, în afară de Rafael, și e capabil chiar a ne face să percepem spațiul, atunci de ce se vorbește de el atît de rar? De ce nu este atît de faimos ca Giotto? De ce nu e pus în rîndul celor mai mari pictori? Giotto era doar cu puțin mai tînăr decît el și amîndoi se adresau aproape aceluiași public. Multe din subiectele picturilor lui Giotto ajunse pînă la noi au fost, de fapt, prezente mai înainte pe panourile lui Duccio. E oare superioară latura ilustrativă a operei lui Giotto? În general, desigur că nu; cîteodată e chiar, în mod hotărît, inferioară, rareori putînd sta alături de expresivitatea multiformă a lui Duccio, de delicatele sale nuanțe emotive. Dacă Giotto, deci, ca ilustrator, nu a fost superior lui Duccio, dacă ilustrațiile sale nu corespund ca ilustrații mai mult decît cele ale lui Duccio, unor subiecte ce ne-ar interesa azi să le vedem interpretate în forme vizuale și dacă interpretările sale rămîn tot atît de îndepărtate de concepțiile și de simțirea noastră; pe scurt, dacă și unul și altul pot fi considerați ca niște autori de articole de fond asupra chestiunilor pe atunci la ordinea zilei, de ce oare unul este încă o forță vie, pe cînd celălalt e redus la umbra unui nume? Trebuie să existe fără îndoială un *viaticum*, apt să deschidă posesorului calea spre inimile noastre, prin deșerturile dezolate ale timpului — o taină anume, pe care Giotto o deținea, în vreme ce Duccio nu auzise niciodată de ea.

Care să fie această misterioasă virtute păstrătoare de viață, în ce anume să consiste ea? Răspunsul e simplu: ea constă *în însăși viața.* Dacă artistul izbutește să pună stăpînire pe spiritul vieții și să-l incorporeze în picturile sale, opera sa atunci, excluzînd accidentele materiale, va trăi etern. Și dacă el se va strădui să dea aripi acestui spirit, să ni-l revele și, insuflîndu-ni-l, să intensifice capacitatea noastră vitală, atunci, atîta vreme cît ființe umane vor trăi, acest artist le va ține sub puterea sa.

Am încercat în altă parte a acestui volum să arăt ce este acest *viaticum*, această calitate atît de esențială artelor figurii care, lipsite de ea, se sting chiar de la naștere; și trimit pe cititor la paginile din cartea a II-a a *Pictorilor florentini*, unde această chestiune se află dezvoltată. Aici mă mulțumesc a repeta că artele izbutesc să intensifice viața prin cele mai subtile elemente decorative ale lor — și nu prin farmecul material, sau, și mai puțin, prin sugestiile ilustrative. Această particulară însușire de a comunica viață poate fi obținută în artele figurii prin formă și mișcare. Prefer să folosesc în loc de cuvîntul « formă », expresia « valori tactile », pentru că forma în artele figurii împlinește funcția intensificatoare de viață în măsura în care extrage și ne prezintă semnificația corporală și structurală a obiectelor mai repede și mai complet decît sîntem în stare noi a o face — desigur dacă nu sîntem mari artiști, sau capabili de a vedea ca ei. Această percepere intimă a unui obiect o dobîndim numai în momentul în care traducem în mod inconștient impresiile noastre retiniene în senzații imaginate de pipăit, de apăsare și cuprindere—lucru exprimat prin cuvintele «valori tactile». Desen corect, modelaj fin, clarobscur subtil, toate acestea nu sînt suficiente. În ele însele, n-au nici o valoare și excelența unei picturi nu poate fi explicată spunînd că e bine modelată, bine desenată, că luminile și umbrele sînt bune. Prețuim aceste însușiri pentru că prin ele artistul izbutește să exprime valori tactile și de mișcare, dar a presupune că picturile ne plac deoarece sînt bine pictate, e ca și cum am spune că niște mîncăruri ne plac pentru că sînt bine gătite, pe cînd ele, de fapt, ne plac, pentru că au un *gust* bun. A vorbi despre desen, despre modelaj, clarobscur, ca și a vorbi despre modul de a găti în cazul unor mîncăruri — e treaba persoanelor care pictează sau gătesc; dar noi, care deținem privilegiul de a ne bucura de ceea ce a fost gătit sau pictat pentru noi — va trebui să ne exprimăm bucuria noastră traducînd-o în termeni psihologici, căci altfel riscăm să vorbim fără sens!

Valorile tactile și de mișcare, deci, sînt calitățile esențiale în artele figurii și o pictură nu e reală, nu are o valoare proprie, deosebită de narația pe care o istorisește sau de idealurile pe care le prezintă — atîta vreme cît nu determină senzații ideale tactile și de mișcare. Dacă ni s-ar îngădui o comparație cam puerilă: o pictură este asemeni unei persoane ce vine să ne aducă un mesaj, o veste pe care sîntem foarte dornici s-o aflăm. Oricît ne-ar bucura vestea, oricît de atrăgător ni s-ar părea mesagerul, dacă nu e decît un simplu mesager, ceea ce contează pentru noi e numai mesajul său. Dar să presupunem că e vorba de un om cu totul deosebit prin caracterul și comportarea sa, cu totul simpatic; atunci mesajul nu va fi decît fericitul accident ce a dat naștere unei prietenii destinate să dureze o viață. La fel și cu pictura: vreme îndelungată, ani mulţi după ce i-am epuizat mesajul, dacă e înzestrată cu valori tactile şi de mişcare, o vom îndrăgi mai mult ca oricînd, deoarece aceste însuşiri, asemeni celor ce ne leagă de un prieten, au o putere directă de a intensifica viaţa.

Şi acum să revenim la Duccio. Picturile sale nu posedă aceste virtuţi şi de aceea au fost aproape uitate; pe cînd operele lui Giotto le au într-un grad atît de remarcabil încît şi azi adevăratul iubitor de artă le aşază alături doar de puţine alte capodopere. Pentru Duccio, figura umană era în primul rînd importantă ca personaj într-o dramă, apoi ca un element al unei compoziţii şi abia în ultimul rînd, şi eventual, ca un obiect capabil a stimula senzaţiile noastre imaginate, tactile şi de mişcare. Rezultatul este că îl admirăm profund, ca pe un dramaturg pictural, ca pe un Sofocle creştin oarecum rătăcit în împărăţia picturii; ne place strălucirea sa materială şi subtilitatea compoziţiilor sale; însă rareori, dacă nu chiar niciodată, vom afla în operele sale valori care să intensifice direct simţul nostru vital.

Voi încerca să dovedesc cu cîteva exemple aserţiunile mele, exemple pe care le voi alege printre subiectele care nu numai că se pretau prin ele însele unei tratări specific picturale, dar care par a indica o atare intenţie din partea lui Duccio. Să revenim asupra acum familiarei picturi *Necredinţa lui Toma.* Examinînd-o ca o ilustraţie, am fost mai mult decît convinşi de puterea ei de acţiune asupra inimilor şi minţilor noastre. Iar cînd am admirat-o ca o compoziţie, am analizat capacitatea de a stimula perfect activităţile mentale dependente de senzaţiile transmise muşchilor optici. Dar, cu aceasta, am terminat. Figurile nu au nici măcar acea capacitate de a evoca senzaţiile tactile şi de mişcare pe care o posedă corpurile reale, în vreme ce arta trebuie să evoce *mai puternic* decît realitatea. Să privim figura lui Toma. Atîta vreme cît o considerăm ca o simplă formă într-o atitudine şi într-o acţiune date, ea corespunde probabil realității mai mult decît imaginile noastre vizuale și astfel o vom socoti atrăgătoare. Dar îndată ce vom căuta altceva în această formă, vom fi surprinși de a constata, ce e drept, nu o completă absență, ci numai prezența acelui minimum de valori tactile necesare a ne face să recunoaștem într-o figură o formă familiară, atît și nimic mai mult. Toma poartă un veșmînt bine drapat, spre a ne face să ne dăm seama de semnificația sa corporală și funcțională, dar, din nefericire, — deși e poate figura cea mai bine modelată din întreaga operă a lui Duccio — nu există nimic sub acest veșmînt spre a ne convinge măcar de realitatea sa, fără a mai vorbi de însușirile de a stimula capacitatea noastră vitală; cît despre acțiune, ea este de-abia indicată. Toma pare desigur să se miște; dar picioarele n-au nici cea mai slabă existență sub cutele veșmîntului, totuși admirabil drapat spre a indica acțiunea membrelor pe care se presupune că le acoperă; iar picioarele, semănînd îndeajuns a picioare, aproape că n-au pondere și nu par să apese deloc asupra solului. Drept consecință, nu încercăm nici una din acele senzații imaginate de mișcare și de apăsare în propriile noastre membre — senzații care, atunci cînd le simțim, nu numai că ne conving de realitatea obiectului care le-a stimulat, dar ne dau mult din pura plăcere a acțiunii, fără nimic din acele neajunsuri și osteneli ce de obicei o întovărășesc diminuînd-o. Dacă privim figura lui Cristos din aceeași compoziție, vom constata că nu se ține deloc bine în picioare; și că e aproape la fel de nesigură ca altă figură care numai în privința formei și atitudinii are toate calitățile acelui *Sofocle* din Laterano. În panoul care reprezintă *Lepădarea lui Petru*, episodul e narat cu familiaritatea unei scene de gen și chiar cu o notă de humor. Dar și aici, în afară de capete și de mîini, figurile par confecționate din hîrtie satinată. Nici un corp nu sugerează vreo rezistență, n-are pondere, nu pare să aibă stabilitate sau să apese locul pe care stă, cu toate că artistul reproduce perfect siluetele oamenilor șezînd sau întinzînd mîinile să se-ncălzească. În *Spălarea picioarelor*, vedem pe unul dintre tinerii discipoli pe jumătate îngenuncheați, pe jumătate șezînd, cu brațele întinse-n jos spre a-și descheia sandalele. Și aici, forma și atitudinile sînt bine reproduse, întocmai cum un mare artist le-ar fi ales pentru excelentul prilej ce-l oferă spre a exprima valori tactile și de mișcare. Dar, vai, doar straie de hîrtie e tot ce aflăm din nou. Să privim acum *Pescuitul miraculos*. Trei dintre discipoli au pînă la desăvîrșire expresia facială, atitudinile și gesturile oamenilor care ridică o mare greutate, dar nu se poate imagina ceva mai plat și mai gol decît tocmai figura acelui discipol care face un efort maxim. Și la fel, plasa e lipsită de sugestia oricărei greutăți, iar peștii nu se zbat și nu sar — nu și-au dat încă seama că sînt în plasă.

E o sarcină ingrată a demonstra scăderile unui mare artist, și încă un exemplu va fi de ajuns. Din nou, un subiect care oferă prilejuri neîntrecute de a exprima valori tactile și de mișcare: *Coborîrea de pe cruce*. O versiune mai patetică, mai mișcătoare, mai austeră a acestei teme nu există și Duccio a compus-o ca și cum ar fi vrut să ajungă și mai sus. Un discipol bătrîn, cu piciorul bine sprijinit pe scară, cu un braț încovoiat după trunchiul crucii, susține cu celălalt braț trupul neînsuflețit al lui Isus, căzînd în brațele maicii sale. În acest timp, un alt discipol, în genunchi, scoate cuiele care pironesc încă picioarele lui Cristos pe cruce, iar un al treilea sprijină trupul în jurul pieptului, spre a-l împiedica să cadă înainte. Ca formă pură, trupul lui Cristos este un nud mult mai frumos decît orice nud pictat de Giotto; atitudinile și gesturile unui corp inert, fără viață, nu pot fi mai bine exprimate; cu toate acestea, scena nu are nimic real. Valorile tactile lipsesc; capul ce cade nu are nimic care să sugereze ponderea, să justifice căderea; brațele și mîinile nu evocă o forță reală de susținere. Și toate acestea din motive bine întemeiate; chiar dacă Duccio a simţit valorile tactile şi de mişcare, aici el era atît de absorbit de expresia facială, încît nu a putut să se mai ocupe de ele.

Dar, în acest punct, se iveşte o întrebare care cere măcar un răspuns scurt. Dacă, așa cum rezultă din cele observate pînă acum, Duccio n-a simţit valorile tactile și de mișcare sau a fost prea absorbit de alte lucruri spre a se ocupa de ele, atunci de ce a ales atitudini și acțiuni care par să sugereze un interes profund pentru aceste valori? Desigur, pentru efectele pur ilustrative, ca și pentru cele compositive, sau pentru simplul farmec al materiei — efecte în care l-am recunoscut maestru neîntrecut — și alte grupări ale figurilor ar fi slujit tot atît de bine. Cum se face atunci că el a preferat tocmai acele grupări pe care le-ar fi ales un artist profund preocupat de prezentarea unor elemente direct intensificatoare ale sentimentului vital? Răspunsul e, după socoteala mea, destul de simplu. Duccio n-a ales asemenea moduri de a grupa personajele, ci le-a luat gata făcute, atît, probabil, în ce privește compozițiile întregi, cît și fără îndoială, în privința figurilor singure; pentru că, cel puţin pentru mine, e de neconceput cum un pictor care nu simţea valorile tactile și de mișcare, și n-avea nici o înclinare în a le reprezenta, ar fi putut inventa motive al căror preţ rezidă doar în faptul că oferă prilejuri pentru modelaj și acțiune. Duccio, o repet, trebuie să fi găsit aceste motive gata făcute și el le-a folosit nu pentru ceea ce inventatorii lor prețuiseră în ele, ci pentru simplele forme și atitudini considerate ca niște factori dramatici în efectele sale ilustrative.[1] Pentru el, prin urmare, forma și mișcarea, elementele cele mai esențiale în artele figurii, n-au o reală semnificație proprie. S-a slujit de ele ca un diletant, fără a înțelege sensul lor adevărat. Şi prin aceasta Duccio, primul dintre marii pictori ai Italiei centrale, se aseamănă încă o dată în chip extraordinar cu ultimul dintre ei; pentru că, la fel, Rafael a văzut în valorile tactile şi de mişcare nu țelul principal al artistului, ci un simplu factor auxiliar al ilustrației.

---

[1] Nu scriu o istorie a artei, și deci nu e cazul să intru aici în problema originilor şi educaţiei artistice a lui Duccio. Dar datoresc cîteva cuvinte cititorilor curioși. Duccio trebuie să fi studiat cu vreun maestru bizantin, poate chiar la Constantinopole. Oricare ar fi fost acest maestru, el trebuie să fi fost nutrit cu sentimentele acelei

IV

Deci acesta a fost Duccio. Dacă geniul său nu ar fi fost atît de puternic, poate arta Italiei centrale ar fi avut un destin mai bun. Un pictor cu un talent eventual superior s-ar fi dezvoltat mai lesne sau, în alt caz, exemplul unui Giotto s-ar fi dovedit mai eficient. Duccio însă nu numai a transmis succesorilor lui concepții şi metode întru totul personale, dar, furnizînd unor oameni emotivi ca sienezii o artă adresîndu-se mai ales sentimentelor, el a silit pe pictorii ce-au venit după el să se dedice acelui pernicios gen popular, ilustrația sentimentală.

Să presupunem că Simone Martini ar fi avut drept maestru un pictor mai puțin autoritar decît Duccio: în acest caz, exemplul lui Giovanni Pisano — exceptînd poate pe Donatello, a cărui influență a fost cea mai decisivă în întreaga artă italiană — ca şi exemplul lui Giotto, ale cărui opere cu siguranță le-a cunoscut, i-ar fi

---

extraordinare renaşteri a artei antice care a a avut loc în Bizanț în secolul al nouălea şi a durat pînă în secolul al XIII-lea. Duccio e, propriu-zis, ultimul mare artist al antichității, în contrast cu Giotto, care e primul dintre moderni. Motivele lui Duccio, tipurile şi atitudinile lui, țin încă de vechiul alfabet artistic al Eladei, devenit cursiv şi oarecum decăzut. Bătrînii săi sînt ultimii descendenți, în linie directă, ai filozofilor alexandrini; îngerii săi, ai Victoriilor şi Geniilor; discipolii săi, ai Silenilor. Aşa cum Giotto poate fi comparat cu Giovanni Pisano, la fel Duccio poate fi asemuit cu tatăl lui Giovani, cu Niccolò Pisano, numai că Duccio e antic cu mult mai multă subtilitate.

trezit simțul a ceea ce e esențial în crearea unei opere de artă. În el am fi putut avea un alt pictor, înzestrat ca Giotto cu simț pentru valorile tactile și pentru semnificația materială, dar proclamînd alte idealuri, purtător al unui alt mesaj. Dar Simone avea în spatele lui o artă care în ce privește efectele ilustrative satisfăcea perfect gustul lui și pe al concetățenilor săi; iar în ce privește efectele decorative, atît de adecvată, deși departe de a fi desăvîrșită, încît nu era necesar să fie un geniu neîntrecut — admițînd totodată că i-ar fi fost prielnice condițiile dintr-o cetate medievală — spre a o depăși și a crea una nouă. Cu neputință de a se îndepărta de tiparele lui Duccio, atîta vreme cît ele existau, și un temperament individual nu se putea manifesta decît cizelînd forme calcate după aceste tipare.

Că Simone s-a simțit stînjenit de precedentul lui Duccio, apare limpede din opere în care el rivalizează îndeaproape cu maestrul său. Măreția particulară a lui Simone n-o vom descoperi în temele dramatice și pasionate ale Evangheliei — teme în care Duccio a excelat și a căror expresie a dus-o pînă la ultimele-i limite. A-și concentra activitatea asupra aceluiași domeniu, nici nu era de gîndit. Singura alternativă, pentru cel care n-ar fi vrut numai să copieze nu era decît să sară dincolo de ultimele hotare ale expresiei artistice, în paraginile simplei ilustrații. În scenele *Patimilor* sale, deși superior lui Duccio în ce privește valorile tactile, mișcarea și eleganța, Simone rămîne mult în urmă în ceea ce privește expresia dramatică, sacrificînd concentrarea și austeritatea necesare comunicării, semnificației esențiale a tragediei sacre, imediatei descrieri a unor emoții facile.

Chiar cînd se liberează de exemplul lui Duccio, el nu apare ca un artist înzestrat cu simțul solemnității acțiunilor cu semnificație sacramentală. Farmecul, frumusețea și chiar splendoarea vieții îl atrăgeau mai mult. Nici pentru el pictura nu era un prilej de a prezenta valori tactile și de mișcare; și tot atît de puțin, un prilej de a comunica propriul său simț al semnificației morale și spirituale. Simone supune totul — și era destul de înzestrat spre a avea multe de supus — simțului său pentru măreție, frumusețe și grație.

În Palatul Public din Siena îl vedem în toată strălucirea sa. Într-o parte, radiind frumusețe, regina cerurilor stă în mijlocul celor mai nobili sfinți, celor mai încîntătoare fecioare, celor mai suavi îngeri. Ei țin un baldachin împărătesc deasupra capului ei, îi îngenunchează în adorație la picioare, îi oferă flori. E o viziune triumfală și elaborată asemeni celei de pe fațada Domului din Orvieto, numai că aici totul e plin de gingășia unui arzător sentiment pentru frumusețea trăsăturilor, pentru farmecul atitudinilor, pentru suavitatea culorii. Pe peretele dimpotrivă, vedem o adevărată întrupare a orgoliului vieții medievale. Guidoriccio da Fogliano trece călare printr-o cîmpie. Cal și călăreț sînt acoperiți cu emblemele heraldice ale unei vechi și orgolioase stirpe. Cît de perfect își stăpînește Guidoriccio armăsarul; cu cîtă hotărîre ține schiptrul de comandă, cu cîtă siguranță privirile lui înfruntă lumea.

Apoi, ce grație extraordinară a mișcării și frumusețe a liniei întîlnim în *Minunile Fericitului Agostino Novello!* Și ce farmec, în această delicată frescă de la Assisi, cu primirea tînărului Sfînt Martin în ordinul cavalerilor! Împăratul încinge spada frumosului tînăr, un cavaler îi leagă pintenii, în vreme ce cîțiva veseli gentilomi asistă ascultînd strunele și flautele menestrelilor. Unul dintre aceștia are un profil de cea mai subtilă frumusețe — dar asemenea profiluri — și încă mai subtile și misterioase — sînt departe de a fi rare în picturile lui Simone. În această capelă unică din Assisi sînt tipuri de frumusețe atît de stranii, atît de pătrunzătoare, încît, în loc de a ne sugera preferatele noastre idealuri clasice sau moderne, ne îndreaptă gîndurile către chipurile gheișelor japoneze și ale reginelor egiptene.

Spre a comunica acest simţ pentru frumuseţe, graţie şi strălucire, Simone poseda mijloace mai mult decît suficiente. Era un maestru al culorii cum puţini fuseseră înaintea lui, sau vor fi după el. Avea un simţ al liniei totdeauna remarcabil, cel puţin odată atingînd un grad neîntrecut de desăvîrşire. Ştia să mînuiască efectele decorative ca un mare muzician instrumentele. Unde putem întîlni o culoare mai simfonică, decît în unele figuri din frescele sale din Assisi? Unde a mai realizat linia asemenea contururi miraculoase ca în a sa *Încoronare a regelui Robert?* Cît de subtilă, imaginea frumuseţii, ce rafinament în gesturi, ce dulce nuanţă oliv în *Buna Vestire* de la Uffizi! Contemplînd mantia îngerului e ca şi cum ai privi razele soarelui din zori căzînd pe un strat proaspăt de omăt. Simone e cel mai seducător pictor italian dinaintea Renaşterii.

V

Tendinţa nativă a artei sieneze spre pura ilustraţie era compensată la Duccio de un simţ puternic al semnificaţiei spirituale şi de înclinarea spre subtilităţile compoziţiei. Iar la Simone Martini, de dragostea pentru frumuseţe, de plăcerea pentru strălucirea cromatică şi arabescul liniar. Asemenea compensaţii n-au operat la fraţii Lorenzetti. Nemaipomenit de înzestraţi, ei şi-au desfăşurat talentul, dar cu nepăsare. Frumuseţea, pentru care au avut o profundă pasiune; forma, pe care le-o revelaseră atît de amplu Giovanni Pisano şi Giotto; chiar sensul semnificaţiei umane de care erau pătrunşi: toate acestea ei le-au sacrificat, mai curînd sau mai tîrziu, banalei reprezentări a lucrurilor sau vanei străduinţi de a întrupa obscure, infinite tîlcuri.

Ce fascinaţie puteau conferi pînă şi figurilor demne şi solemne, putem vedea în altarul portativ al lui Ambrogio din Siena, în care Madonna, hieratică, egipteancă, tronează înconjurată de fecioare arzînd ca nişte flăcări şi de sfinţi bătrîni în ferventă adorație. În aceeași pinacotecă din Siena vedea-vom *Buna Vestire* a lui Ambrogio, în care Fecioara se aprinde de bucurie, întinzînd mîinile spre a primi ramura martirajului pe care i-o dă Gabriel, odată cu solia sa. La Assisi, într-o frescă a lui Pietro, de un relief și o strălucire de smalț ce-o face să pară mai curînd făurită din fildeș și aur decît pictată, ochii Madonnei par încărcați de lacrimi în vreme ce-și contemplă pruncul, care, așa mic cum e, pare să i se adreseze cu gravitate, fără a izbuti însă să o aline. Nicăieri o frumusețe mai seducătoare ca în Sfînta Caterina a lui Ambrogio; sau o gravitate și o înțelepciune mai convingătoare ca în ai săi Sfinți Francisc sau Bernard. Și unde poate fi întîlnit un farmec asemeni celui din neprețuitul panou de la Uffizi, în care Sfîntul Nicolae din Mira, la țărmul stîncos al mării, contemplă asfințitul soarelui?

Artiști ca Ambrogio și Pietro Lorenzetti ar fi putut rămîne întotdeauna la această înălțime, dacă n-ar fi ajuns să refuze esențialul, dacă n-ar fi săvîrșit, în limbajul lui Dante, « marele refuz ». Dar Pietro va ajunge la nimicurile din scenele *Patimilor* de la Assisi, în care împinge temele lui Duccio pînă la limita frenetică a sentimentalismului. Formă, mișcare, compoziție — chiar adîncime și semnificație — totul a fost sacrificat exprimării celei mai comune și facile emoții. O asemenea anarhie rareori mai poate fi întîlnită la un maestru italian, fie el chiar din școala bologneză. Spre a afla ceva asemănător, trebuie să cauți în Spania sau la unii artiști germani. Cît despre Ambrogio, cel mai înzestrat dintre cei doi frați, asemenea scăderi nu sînt nici la el neînsemnate. În momentele sale cele mai rele, de-abia se înalță de-asupra lui Bruegel cel Bătrîn. El pare stăpînit de o poftă nesățioasă de a reproduce orice vede. Trebuind să picteze niște fresce simbolizînd *Buna și Reaua Cîrmuire*, nu se străduiește de loc să extragă esența acestor concepte și să le îmbrace în forme care să ni le comunice cu limpezime. Cu două sau trei figuri, Giotto ne-ar fi putut face să înţelegem ce este o bună sau o rea cîrmuire, nu numai cu mintea, ci cu întreaga noastră fiinţă. Ambrogio nu s-a gîndit decît la vaste panorame suprapopulate de figuri incapabile să vorbească ele însele, silite să ne copleşească cu embleme şi inscripţii în volute. Zeci şi zeci de episoade — unele dintre ele fermecătoare, luate separat — ne descriu, cu amănunţime neiertătoare, ceea ce se petrece în oraşe sau în sate, atunci cînd sînt bine sau rău cîrmuite. Priveşti la aceste episoade unul după altul şi capeţi cunoştinţe asupra modului de viaţă din Siena în secolul al XIV-lea, încerci oarecare plăcere recunoscînd inventivitatea şi chiar virtuozitatea cu care toate acestea au fost pictate; dar nimic din acea inventivitate vitală pe care ne-o inspiră via aprehensiune a unei gîndiri şi simţiri mai vaste şi mai adînci decît ale noastre. Lucrurile nu stau mai bine atunci cînd artistul încearcă cea mai vagă alegorie. Dacă frescele pînă acum descrise sînt puţin mai mult decît nişte şarade pictate, unele compoziţii ale lui Lorenzetti nu sînt altceva decît « rebusuri ». Şi această îndepărtare de intenţia artistică a fost în chip firesc urmată de un declin al valorii artistice. În primul rînd, avea să dispară compoziţia, apoi, simţul valorilor tactile şi de mişcare, niciodată îndeajuns de puternic; în sfîrşit, chiar simţul frumuseţii îl va părăsi.

Dar în acea vreme în care Italia era plină de zbucium şi de nelinişte, aşa cum va fi Germania două secole mai tîrziu, operele celor doi Lorenzetti, cu nebuloasele lor stranii năzuinţi, au avut un efect incendiar, asemeni gravurilor în foi volante ce aveau să agite atît de puternic anii Reformei — gravuri cu care într-adevăr arta lor are multe puncte comune. Aflînd un mediu propice, o dată sau de două ori, ea va stimula chiar talente superioare.

Un astfel de talent a fost cel al pictorului care ne-a lăsat, drept cea mai importantă urmă a activităţii sale, faimosul *Triumf al Morţii* din Camposanto din Pisa, una din operele cele mai desăvîrşite ale evului mediu în domeniul purei ilustrații. Înzestrat cu un simț mai puternic decît al fraților Lorenzetti pentru problemele esențiale ale picturii, acest pictor merge totuși pe urmele lor în ceea ce privește intențiile morale și filosofice. El are simț al formei și stăpînește resursele expresive ale mișcării, așa cum rareori întîlnim în orice epocă. Fantezia sa plastică și puterea de a da chip și viață adevărată viselor sale — sînt și mai rare. Diavolii și drăcușorii lui atît de deosebiți de gloata unor asemenea reprezentări — nu sînt obișnuitele facile și caraghioase motive de amuzament, ci sînt plini de viață și înzestrați cu îndrăzneața frumusețe a grotescului autentic. Figura Morții în pictura sa ar fi ușor de recunoscut chiar fără aripile-i de liliac și fără coasă.

Toate aceste daruri, necunoscutul pictor * al acestei fresce le-a sacrificat, întocmai ca în zilele noastre un Maupassant, Ibsen sau Tolstoi, prezentării unor contraste izbitoare în ele însele sau inculcării unor maxime părînd extraordinar de noi ieri, devenind plicticos de uzate mîine. Dincolo de calitățile sale artistice, *Triumful Morții* e construit din două contraste. La umbra unor copaci, într-un boschet, o adunare voioasă de cavaleri și doamne își alină ceasurile cu muzică și dragoste. N-ar fi deloc dificil a descrie această scenă într-un limbaj mult mai modern; însă cititorul doritor a-i păstra farmecul și care vrea totuși un text, să citească paginile de început ale *Decameronului* lui Boccaccio. Alături, ciuma face ravagii, și leproșii, prăbușindu-se, întind zadarnice brațe către Moarte, care, surdă la bocetele lor, se repede asupra cetei celor ce petrec. Acesta este un contrast violent. Desigur, nu e mai puternic cel din *La Maison Tellier*. Dar el nu i s-a părut suficient artistului nostru și de aceea repetă aceeași poveste într-un stil din ce în ce mai răspicat. O ceată de cavaleri şi graţioase doamne, însufleţită de orgoliul şi bucuria vieţii, călăreşte în lumina proaspătă a dimineţii. Dintr-o dată, caii lor se cabrează, cîinii îşi arată colţii, cavalerii şi doamnele îşi astupă nasurile cu mîinile. La picioarele lor zac în putrefacţie leşuri de regi şi prelaţi. De data aceasta, antiteza ar fi desăvîrşită. Dar nu ! Pictorul nostru nu acordă credit suficient inteligenţei noastre; şi iată, apare un schivnic desfăşurînd plin de bunăvoinţă un sul cu un text. Şi în acest moment, ne dăm seama că fresca întreagă e plină de suluri cu texte. Ce mare artist ! şi ce putea el să gîndească despre publicul său !

---

*) Astăzi se socotește foarte probabil ca el să fie Francesco Traini [Ultimele examene critice însă au ajuns la concluzia, pe temeiul covîrșitoarelor elemente realiste, că autorul trebuie să fi fost un artist bolognez — N. tr.]

VI

La moartea celor doi Lorenzetti, şcoala sieneză de pictură avea să intre într-un declin, din care niciodată nu va mai izbuti să se ridice. A mai avut momente pline de speranţă, ceasuri de febrilă frumuseţe, dar niciodată nu va mai cunoaşte acea afluenţă de forţe fără de care arta e condamnată la decadenţă. Cînd şi cînd Barna, Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo mai aruncă o văpaie din strălucirea unui Simone Martini şi Lorenzetti; iar Domenico di Bartolo face o încercare aprigă de a insufla o nouă viaţă şcolii, de a-i reda plenitudinea, introducînd forme şi atitudini pe care marii florentini tocmai le salvaseră din haos şi le fixaseră definitiv. Dar el nu-şi da seama deloc de semnificaţia reală a acestor noi forme şi noi atitudini (ce erau puse în slujba exprimării valorilor tactile sau de mişcare); iar tovarăşii de breaslă şi concetăţenii săi au avut bunul gust să prefere eroicomicului său poem de un fals naturalism, formele ireale, dar amabile, ale vechii lor venerate tradiţii. Pururi fermecătorul Sassetta a trăit şi a pictat ca şi cum Florenţa nu s-ar fi aflat la o depărtare de patruzeci, ci de patruzeci de milioane de mile; şi ca şi cum

Masaccio şi Donatello, Paolo Uccello şi Castagno încă n-ar fi părăsit limbul pruncilor nenăscuţi. Şi ne-a fericit cu cîteva opere de o bogată decorativă frumuseţe şi cu acea scenă de o strălucire vizionară, *Logodna seraficului Sfînt Francisc*, de la Muzeul din Chantilly.

Dar pe neştiute noile imagini vizuale, noul sentiment al frumuseţii şi-au făcut drum şi pînă la Siena, chiar dacă au trebuit să se strecoare prin zidurile sale încruntate. Şi vechiul sentiment al liniei, al strălucirii superficiei, al efectelor rudimentar decorative, s-a îmbinat cu noile idealuri. Pictorii acestui nou stil au fost Vecchietta, Francesco di Giorgio şi Benvenuto di Giovanni şi, superiori acestora, Matteo di Giovanni şi Neroccio di Landi, ultimii doi fiind cei mai însemnaţi maeştri ai Renaşterii la Siena. Matteo avea un simţ al mişcării ce l-ar fi condus spre adevărata artă, dacă ar fi avut şi necesara ştiinţă a formei; lipsindu-i aceasta, el deveni un Crivelli minor, oferindu-ne efecte de linii dure tăiate parcă în piele de Cordoba sau în alamă veche. Cît despre Neroccio — nu-i decît un Simone reînviat. Linia muzicală a lui Simone, la nesfîrşit rafinatul său sentiment al frumuseţii, farmecul şi graţia lui Simone — vom regăsi toate acestea aproape nemicşorate în panourile lui Neroccio; iar în plus, ceea ce pentru noi contează mai mult, idealuri şi emoţii mai apropiate de ale noastre, cu mai acute sugestii de prospeţime şi bucurie.

Erau anii de sfîrşit ai secolului al XV-lea şi de început ai secolului al XVI-lea, şi pînă şi Siena nu se mai putea mulţumi cu puţinii pictori locali. Au fost chemaţi maeştri din afară, Signorelli, Pinturicchio şi Perugino din Umbria, Fra Paolino din Florenţa, Sodoma din Lombardia; şi pentru că nu erau destule forţe indigene care să ofere suficientă rezistenţă, din toate aceste amestecate influenţe a rezultat un singular şi fermecător eclectism — nealterat de acel aspect pretenţios şi excentric care de obicei însoţeşte astfel de mişcări, şi aceasta, datorită sentimentului de grație și frumusețe rareori absent, chiar și pînă la urmă, din pictura sieneză.

VII

Școala din Siena nu se numără printre marile școli, pentru că pictorii ei nu s-au dedicat niciodată cu zelul necesar formei și mișcării. Ei au preferat să dea corp viselor lor, să înregistreze imaginile vizuale ce se îmbulzeau în mințile lor. Dar dacă elementele specific artistice ce nu sînt nici ilustrative, nici rudimentar decorative, află în orice vreme slabă prețuire, și mai slabă vor afla imaginile vizuale evocate de idealurile apuse și de năzuințele stinse ale unei epoci îndepărtate. De cînd marele șuvoi al Renașterii a cuprins totul, modul de a vizualiza * s-a schimbat atît de mult încît pentru cei mai mulți dintre noi formele pictorilor secolului al XIV-lea apar aproape grotești. Nu aflăm în ele nici un stimulent pentru încercările noastre de a întruchipa forme familiare. Atîta vreme cît ne solicită interesul, ele rămîn de domeniul curiozității și niciodată nu vor izbuti, prin acea stimulare a rapidelor procese ale conștiinței, de care e în stare arta unei epoci mai apropiate, să exalte simțul nostru vital. E atît de profund înrădăcinată eroarea că arta e simpla reproducere a unei realități materiale sau ideale, încît, atîta vreme cît nu recunosc o astfel de realitate într-o pictură, mulți dintre noi nici n-o mai privesc.

Nu e locul să discutăm aici în amănunțime relația dintre imaginile vizuale și obiectele pe care ele le oglindesc — chestiune care sper că va fi într-o bună zi studiată cu grijă de psihologi. Oricare

---

* Trebuie să acceptăm acest termen, spre a păstra precizia și conciziunea terminologiei critice a lui Berenson. «*A vizualiza*» e limpede ce înseamnă în limbajul său critic: a da formă vizibilă percepțiilor realității vizibile, a traduce în forme imaginile suscitate de lumea vizibilă. Păstrînd termenul lui Berenson, evităm confuziile ce le-ar putea genera eventuale parafrazări. (N. tr.).

ar fi această relație într-o lume în care arta nu există, la oamenii civilizaţi ea este negreșit determinată de operele de artă din jurul lor. Căci natura este un haos, hărţuind de pretutindeni atenția noastră. Chiar în starea cea mai puțin haotică, ea seamănă mai mult cu o fantastică și ameţitoare *Ispitire a Sfîntului Anton* de Bosch, decît cu compozițiile lui Duccio pe care le-am descris puțin mai sus, sau cu cele ale lui Rafael pe care le vom vedea în curînd. Spre a ne scăpa de contagioasa nebunie a unei asemenea cosmice tarantelle, instinctul și inteligența ne-au înzestrat cu o robustă insensibilitate și cu inexorabile deprinderi de neatenţie, grație cărora pășim prin univers căptușiți și apărați peste tot, mai tari decît furnicile și mai înțelepţi ca albinele. Şi am rămîne astfel de animale superioare, nici mai mult, nici mai puțin, dacă nu ne-ar fi fost hărăzită acea grădină a Paradisului care este Arta, și, în ea, acel arbore cuib de șarpe, care este Ştiința. Pentru că într-adevăr arta e o rază răpită haosului, în care domnește nu numai un acord asemeni celui din lumea animală între nevoile fizice și mediul înconjurător, ci o perfectă armonie între univers și întreaga viaţă a conștiinței. Într-un singur loc a greșit necunoscutul autor al Genezei. Prea supus devotamentului față de artă, cum e obiceiul criticilor, el a socotit că Arborele Cunoașterii a fost creat în urmă, cîtă vreme, fără îndoială, cunoașterea trebuie să fi existat înaintea grădinii Paradisului; pentru că strîngerea de fapte și reflecția asupra lor (nu importă cît de inconștientă) trebuie să preceadă orice străduință de a le armoniza cu necesitățile spiritului uman. În realitate, Paradisul a luat naștere din arborele cunoașterii, arta nefiind decît floarea lui. Neînțeles și batjocorit de îngustul estetism al scriitorului Genezei, Şarpele este de fapt cel ce cultivă fructul, care va zămisli la rîndul lui alţi pomi ce vor rodi în alte Paradisuri; pentru că Şarpele este simbolul energiei mentale în necontenită acţiune. Dar spre a vorbi limpede: lucrul cel mai dificil din lume este de a vedea clar și cu proprii tăi ochi, de a vedea cu naivitate. Să ne gîndim la numeroasele aspecte pe care le capătă un obiect, aspecte pe care singure le vedem, în locul formei exprimînd perfect obiectul însuşi; date fiind insensibilitatea şi neatenţia noastră, lucrurile ne-ar apărea destul de lipsite de fizionomie şi de contururi hotărîte şi clare spre a ni le putea aminti la nevoie, dacă arta nu le-ar fi împrumutat anumite forme stereotipe. Este un lucru atît de extraordinar a învăţa să vezi cu proprii tăi ochi, încît, în afară de puţini oameni de geniu înzestraţi cu darul de a vedea, toţi trebuie să înveţe cum să vadă. Dar numai cînd e vorba de cineva care s-a hotărît să devină artist, numai atunci se depune un efort sistematic spre a-l învăţa cum să vadă. Şi iată cum se procedează sau cel puţin cum se proceda pînă în zilele noastre. Era pus să copieze desene ale maestrului său, ori ale altor artişti. Apoi, i se puneau înainte modele de sculptură antică pe care de asemenea trebuia să le copieze. Şi cu timpul, deprinderile de a vedea i se fixau şi, în afară de cazul în care ar fi fost înzestrat cu neobişnuite puteri de a reacţiona împotriva celor învăţate, el avea să-şi petreacă restul vieţii văzînd în obiecte numai acele forme pe care desenele şi modelele antice avute în faţa ochilor i le semnalaseră. De altfel, cît este de dificil de a vedea, se poate observa şi din larga întrebuinţare a aparatului de fotografiat de către pictori, chiar cînd copiază operele altora.

Cît despre cei dintre noi care nu sînt artişti de profesie, ei nu sînt deloc supuşi unei sistematice educaţii vizuale, deşi sîntem în stare, datorită talentului nostru natural şi unui minim de cunoştinţe ştiinţifice, să observăm anumite amănunte. Puţinul cît învăţăm, îl luăm din ilustraţii de periodice şi cărţi, din statui şi picturi. Dar atîta vreme cît ani şi ani dedicaţi studiului tuturor şcolilor de artă n-au izbutit să ne înveţe să vedem cu proprii noştri ochi, vom cădea imediat pradă deprinderii de a traduce totul în forme împrumutate unei arte cu care

ne-am obişnuit. Ea devine pentru noi canonul realităţii artistice. Şi dacă cineva ne arată forme şi culori pe care nu le putem pune de acord imediat cu mizerabilul nostru bagaj de uzate forme şi nuanţe, scuturăm din cap nemulţumiţi de neputinţa lui de a reproduce lucrurile întocmai cum credem noi a şti sigur că sînt, sau îl acuzăm de nesinceritate. Cînd, acum cîţiva ani, apăru pictura de *plein air* impresionistă, cît de slabe şi de puţine au fost glasurile ce s-au întrebat dacă era sau nu frumoasă şi cît de vehemente şi indignate, cele care i-au tăgăduit orice valoare de adevăr! Şi cu aceasta, mă întorc la argumentul meu. Dacă sîntem destul de contrariaţi cînd un pictor de azi nu vizualizează lucrurile întocmai cum facem noi, cu atît mai arbitrară trebuie să ne apară arta unor popoare care au vizualizat într-un mod cu totul deosebit de al nostru! Din acest motiv, arta chineză şi japoneză multora nici nu le pare artă. Şi nu mai puţin străină trebuie să le apară celor care n-au fost pregătiţi s-o preţuiască, arta medievală, sau, spre a fi mai precişi, acea parte ilustrativă a artei medievale, faţă de care există un mai mare interes. Pentru că de atunci, modul nostru de a vizualiza formele a trecut prin mii de schimbări.
Care au fost cauzele acestor schimbări? În primul rînd, Şarpele, acea neobosită energie care nu îngăduie niciodată omului să poposească vreme îndelungată în nici un Paradis: spiritul de investigaţie necontenit treaz. Şi apoi faptul că, printr-un binecuvîntat accident, o mare parte, dacă nu chiar cea mai mare parte a acestei mereu treze energii s-a îndreptat de la început nu către ştiinţă, ci către artă. Rezultatul a fost naturalismul, pe care altădată* l-am definit ca ştiinţa ce foloseşte arta drept obiect al cercetărilor sale şi drept mijloc de expresie. Închinîndu-şi studiile, cum a făcut la începutul secolului al XV-lea, formei lucrurilor, ştiinţa avea să descopere fără întîrziere că realitatea obiectivă era departe de arta prac-

---

* *Pictorii florentini*, cap. V.

ticată atunci: și grație unui om trăind în acea vreme, înzestrat nu numai cu forța de a reacționa împotriva tradiției, ci și, în aceeași măsură, cu un puternic dar de a vedea — neegalat, cred, nici înainte, nici după aceea — grație acestui om, Donatello, arta s-a eliberat într-o clipă de tradițiile ei imediate, renunțînd la întreaga zestre medievală de imagini, și s-a întors, cu ardoare și zel, spre reproducerea lucrurilor, așa cum ele fuseseră descoperite de investigațiile de pînă atunci. Abia o ștearsă urmă de ideal avea să mai supraviețuiască. Fiecare om dobîndea o formă proprie, individuală; și forma unuia era tot atît de vrednică de reprodus ca și a altuia. Și de ce nu? Dar haosul sau, în cel mai bun caz, walt-whitmanism-ul, la care simplul naturalism ar fi condus astfel artele plastice, avea să fie evitat iar energiile acestora călăuzite pe făgașuri fecunde, datorită altor tendințe și imbolduri care din fericire aveau să biruiască atunci.

Donatello însuși era mult mai mult decît un naturalist; el era însuflețit de dorința de a comunica mișcare, de a exprima acțiune. Se simțea mereu îndemnat ca din nenumăratele forme care i se înfățișau, să le aleagă pe cele ce exprimau mai bine un joc de forțe agile și vioaie. Această tendință dusă la extrem, ar fi condus la o artă asemănătoare mult mai mult cu cea a Japoniei decît cu cea a Europei moderne. Dacă nu s-a ajuns pînă acolo, aceasta s-a datorat în primul rînd lui Masaccio, cu instinctul său suveran pentru valorile tactile. El a ales acele forme capabile să stimuleze mai direct senzații tactile ideale: figuri mari, cu umeri largi, adevărate rezervoare de forță și rezistență. Primejdia unei arte prea monumentale era, la rîndu-i, biruită de simțul pentru mișcare al lui Donatello. Canonul figurii umane rezultînd de aici nu ar fi fost mai aproape de cel medieval, nici nu s-ar fi depărtat de al nostru, mai mult decît este el acum, dacă ar fi rămas un simplu amalgam al viziunilor lui Donatello și Masaccio. Dar, în ultimul moment, două alte influențe au intervenit spre a statornici acest canon, făcîndu-l să dureze pînă în zilele noastre. Antichitatea — visul, speranța, mirajul claselor culte în veacul al XV-lea — lăsase în urma ei risipite foarte puține fragmente din arta sa. Deși còpii proaste, unele destul de depărtate de original, fiind totuși, în fond, creații ale unor oameni dotați cu un simț neîntrecut pentru valorile tactile și de mișcare și pentru respectivele relații, aceste còpii revelau o impresionantă asemănare cu noua artă. Această similitudine, rezultînd nu din imitație, ci dintr-o afinitate de tendințe și dintr-o analogie a mijloacelor expresive, avea să atragă pe umaniști — literații și atotputernicii ziariști ai vremii — de partea artei contemporanilor lor. Dar aceasta nu pentru că ei ar fi înțeles adevărata semnificație a noii mișcări artistice — lucru pe care de altfel nici nu-l puteau realiza niște oameni fără o vastă experiență a tuturor școlilor de artă. Imitarea antichității era singurul lor gînd; li se părea a recunoaște o asemenea imitație în arta cea nouă și, drept urmare, aceasta s-a bucurat de deplina lor recunoaștere. Ceea ce însă nu va rămîne fără consecințe nefaste, pentru că, mai tîrziu, așa cum sper să arăt în altă parte, umaniștii sfîrșiră prin a sili cîteva spirite mai slabe la o anume ușuratecă maimuțărire a antichității. Succesul lor avea să fie considerabil în răspîndirea credinței că arta Renașterii în întregul ei (și nu cum ar fi fost cazul, numai arhitectura, iar celelalte arte parțial) era produsul imitării antichității. Creat de Donatello și Masaccio, și sancționat de către umaniști, noul canon al figurii umane, noul tipar al formelor exprima putere, bărbăție și demnitate, căci artele figurii, practicate cum se cuvine, nu pot exprima altceva; el înfățișa claselor cîrmuitoare ale vremii tipul uman ideal spre a birui și domina. Nu trebuia mai mult spre a asigura triumful noului mod de a vedea și de a picta. Și pentru că aceste idealuri de energie nu s-au schimbat de atunci, prototipurile elaborate de arta Renașterii, în ciuda efemerelor oscilații ale modei și ale sentimentului, întrupează și azi preferințele noastre; și vor continua să le întrupeze, atîta vreme cît civilizaţia europeană va păstra esenţialul caracter elenic pe care l-a asumat necontenit începînd din Renaştere. Modul de a vizualiza adoptat de artişti, de umanişti şi de clasele dominante n-avea cum să nu devină universal. Cine s-ar fi putut împotrivi acestui nou tip de a vedea? Şi cine ar fi fost în stare să extragă din haosul lucrurilor forme care să exprime realitatea mai precis decît cele statornicite de oamenii de geniu? Nimeni n-avea o asemenea putere. Publicul a trebuit deci să vadă lucrurile aşa şi nu altfel, să contemple numai formele pe care picturile i le înfăţişau, să iubească numai idealurile ce i se ofereau. Şi aceasta nu a fost totul. Supuşi subtilei şi irezistibilei forţe a deprinderii inconştiente de a imita, oamenii au sfîrşit în curînd fie să semene în realitate cu noile idealuri, fie, în orice caz, să se străduiască serios să le semene. Rezultatul a fost că, după cinci veacuri de statornică imitare a unui tip făurit de Donatello şi Masaccio, am ajuns, ca rasă, să semănăm mai mult ca oricînd cu acest tip. Căci nu e adevăr mai curios decît acea banală observaţie că natura imită arta. Arta ne învaţă nu numai ce să vedem, ci şi ce să fim.

VIII

Arta sieneză s-a consumat înfăţişînd idealurile şi sentimentele evului mediu cu o intensitate şi frumuseţe neîntrecute nici de fraţii ei spirituali, acei sculptori din nordul Franţei care, în momentele noastre de slăbiciune, ne fac să renegăm Grecia. Rămînea unei alte şcoli din Italia Centrală, celei umbriene, să poarte mai departe de-a lungul Renaşterii intenţii şi năzuinţe, în substanţa lor, deloc deosebite de cele ale Sienei, oricît de diferite aveau să pară prin rezultate. Pentru că arta umbriană în întregul ei, cum vom vedea, nu acordă mai multă importanţă valorilor tactile şi de mişcare decît arta sieneză şi nici nu se dedică mai puţin ilustrării idealurilor şi exprimării nostalgicelor dorinţi ale vremii.

Dar mai înainte de a ne ocupa de umbrieni, se cuvine în primul rînd să ne îndreptăm atenția asupra unui maestru și a doi discipoli ai săi, nici sienezi, nici umbrieni, ci din sudul Toscanei și din Romagna și care, ca oameni de geniu, trebuie puși mai presus decît oricare umbrian, iar ca artiști, se dovedesc mai liberi și mai puternici, dacă nu totdeauna la fel de încîntători; e vorba de Piero della Francesca, Luca Signorelli și Melozzo da Forlì. Să începem cu Piero. Elev al lui Domenico Veneziano, în ce privește puterea de caracterizare a figurilor, al lui Paolo Uccello, în ce privește perspectiva, el însuși un acerb investigator al acestei științe, Piero era, ca artist, mult mai înzestrat decît amîndoi maeștrii săi. Foarte puțin inferior lui Giotto și Masaccio în privința simțului pentru valorile tactile; în puterea de a da expresie energiei, el este rivalul lui Donatello; a fost poate cel dintîi care a folosit efecte de lumină pentru imediatele lor calități tonice, dominatoare sau alinătoare; și în sfîrșit, considerat ca un ilustrator, ne putem întreba dacă vreun alt pictor a înfățișat vreodată o lume mai completă și mai convingătoare, a avut un ideal mai maiestos, a investit vreodată realitatea cu semnificații mai eroice. Din nefericire, el nu s-a folosit totdeauna de aceste neîntrecute daruri ale sale. Cîteodată îl simți împiedicat de propria lui știință a perspectivei, deși niciodată, ca Uccello, nu va da impresia unui inginer sau topograf, mai curînd decît a unui pictor. Cei care caută în pictură expresia unui tip de frumusețe predilect, vor fi dezamăgiți de unele dintre figurile de bărbați, ca și de femei, ale lui Piero. Alții l-ar putea găsi prea impersonal, prea impasibil. Impersonalitatea: aceasta este tocmai calitatea prin care el ne cucerește, aceasta e virtutea sa cea mai caracteristică, pe care o împarte numai cu alți doi artiști: cu anonimul sculptor al frontoanelor Parthenonului, și cu Velázquez, care picta fără a trăda vreodată nici cea mai slabă emoție.

«Impersonalitatea artei»: o expresie nu îndeajuns de familiară spre a o lăsa să treacă fără nici un comentariu. Prin ea înţeleg două lucruri deosebite: o metodă şi o calitate. Ca metodă, impersonalitatea a fost bine înţeleasă de toţi marii artişti şi de puţinii critici competenţi ce au existat. Ei şi-au dat seama, că în artă, ca şi în viaţă, cei puţini care nu reduc întreg universul fenomenal (sau măcar toată acea parte a lui ce ne priveşte), la o vană colecţie de simboluri; cei puţini, care n-au fost doborîţi sub robia deprinderilor fizice şi mentale, ci au izbutit să păstreze oarecare libertate de percepţie — ei şi-au putut da seama că aceştia reacţionează în chip diferit la orice obiect diferit, oricît de minimă ar fi diferenţa. Dacă o anume situaţie din viaţă, un anume aspect al peisajului, produce o impresie asupra artistului, ce trebuie el să facă spre a ne determina să simţim ceea ce a simţit? Un lucru nu trebuie cu nici un preţ să facă: să reproducă propriile sale emoţii. S-ar putea ca acestea să fie sau să nu fie interesante, să aibă sau să nu aibă caracter artistic, dar un singur lucru ele nu pot: şi anume să producă asupra noastră efectul situaţiei originale din viaţă sau al peisajului real. Pentru că emoţia nu este fenomenul original însuşi, ci este fenomenul refractat de personalitatea artistului. Şi această emoţie personală fiind cu totul alt lucru, în mod necesar va trebui să producă alt efect. Artistul va evita deci, cu multă grijă, să reproducă propria sa emoţie. Se va lăsa pe sine însuşi deoparte şi, reducînd fenomenul original la esenţialele lui forţe şi fapte semnificative, le va reproduce numai pe acestea, şi astfel ne va face, într-adevăr, să reacţionăm la rîndul nostru, aşa cum el a reacţionat, să simţim aşa cum el a simţit. Că Piero della Francesca a fost impersonal în acest sens, putem admite fără înconjur; şi totodată, de ce nu? şi că a fost un mare artist. El n-a fost însă impersonal numai prin metoda sa, cum trebuie să fie toţi marii artişti; ci a fost, cum se spune în mod curent, un impasibil, adică un neemotiv prin înseşi concepţiile sale. Preţuia impersonalitatea, absenţa oricăror emoţii manifeste, ca pe o calitate majoră a lucrurilor. Alegînd, din motive artistice, tipurile cele mai virile și poate din aceleași motive un peisaj de cea mai mare severitate și solemnitate, el a combinat și a recombinat aceste elemente după cum cerea fiecare subiect; astfel încît figurile grandioase, acțiunea grandioasă și peisajul sever, acestea și numai acestea, să exercite asupra noastră, cu excluderea oricărei emoții particulare, cea mai covîrșitoare putere. El nu se întreabă niciodată ceea ce simt protagoniștii săi. Emoțiile lor nu-l privesc. Și totuși nu există mai impresionantă *Flagelație a lui Cristos* ca a lui, deși nu poți afla pe fața nici uneia din «dramatis personae» vreo expresie care să răspundă situației respective; și, ca spre a face scena mai auster impersonală, Piero a introdus în această minunată pictură trei figuri maiestuoase, care stau în primul plan indiferente, ca niște veșnice stînci. La fel în fresca sa reprezentînd *Învierea*, Piero nici măcar nu s-a întrebat ce chip se cuvenea să dea Mîntuitorului. El a ales un chip cît mai viril și robust, și în cenușia umedă boare a dimineții, printre chiparoși înalți și frunzoși platani, vedem această figură înălțîndu-se din mormînt. Simțim solemnitatea, importanța momentului, poate ca în nici o altă versiune a acestui subiect; și dacă sîntem sensibili față de artă, vom simți toate acestea, înainte de a ne gîndi dacă Cristos are într-adevăr chipul ce i se cuvine, sau dacă expresia feței sale este cea potrivită.

Fascinația unei arte impersonale, neemoționale, ca a lui Piero (sau ca cea a lui Velázquez) este fără îndoială puternică: dar în definitiv, de ce? În ce rezidă farmecul ei, irezistibila sa atracție în ce consistă? Ea este, cred, compusă din mai multe elemente. În primul rînd: acolo unde nu întîlnim expresii sentimentale precise — atît de atrăgătoare pentru fragila noastră sensibilitate — sîntem mai disponibili spre a recepta purele impresii artistice de valori tactile, mișcare și clar obscur. După părerea mea, expresia facială nu e deloc necesară. Dimpotrivă, cîteodată, e atît de inoportună, încît dacă unei frumoase statui îi lipsește capul, rareori se întîmplă să regret aceasta; căci dacă formele și acțiunea sînt adecvate, ele au destulă capacitate expresivă spre a-mi indica sensul în care trebuie să întregesc figura; în timp ce de multe ori se întîmplă, chiar în operele celor mai mari maeștri, ca fața să fie supraexpresivă — fie într-o direcție deloc necesară formelor și acțiunii, fie în evidentă contradicție cu ele.

Dar un alt motiv mai puțin de ordin estetic și mai curînd de caracter general, trebuie avut în vedere, în ce privește impasibilitatea în artă. Oricît de arzător am îndrăgi pe cei ce reacționează față de lucruri tot atît de intens ca noi și la modul nostru, se întîmplă ca, în alte circumstanțe, în momente de redusă sensibilitate, să îndrăgim la fel și pe cei care, deși recunoscuți a avea o splendidă personalitate înrudită cu a noastră, nu vor reacționa totuși deloc față de acele lucruri care pe noi ne-ar covîrși. Știind că asemenea ființe nu sînt nicidecum mai puțin sensibile decît noi, și văzînd că ele rămîn neturburate de tot ceea ce poate pe noi ne-ar copleși, le atribuim calmul și maiestatea eroilor; și deoarece, într-o mare măsură, avem tendința de a ne identifica cu ceea ce admirăm, și noi ne vom simți măcar pentru o clipă eroi. Cînd exagerarea nu-l face byronian, acest sentiment devine o atitudine ca aceea a lui Wordsworth față de peisaj, ca aceea a lui Piero della Francesca față de om. Artistul care pictează pe om disprețuitor în fața furtunilor și loviturilor vieții, ne împacă și ne alină nu mai puțin decît poetul care, înzestrînd natura cu sentimente umane, se bucură în același timp de superioritatea ei nemărginită față de patimile și de tristețile omenești.

IX

Piero a avut doi elevi, Melozzo și Signorelli. Pornind de la moștenirea ce le-o lăsase, și supunîndu-se exigențelor propriilor temperamente, călăuziți de propriile lor genii, fiecare avea să devină un pictor excelent în felul său: Melozzo a avut un mai puternic temperament, Signorelli o mai subtilă și mai profundă inteligență. Melozzo a reluat eroicele creaturi ale maestrului său — chipurile sale netulburate de nici o emoție. Din știința lui Piero, el a asimilat atît cît a socotit necesar: acea știință pentru care Piero a luptat atît de înverșunat, încît picturile sale păstrează adesea, în loc de seninătate, ceva din tensiunea unui cîmp de bătălie. Acele chipuri maiestoase, ca și minunata cunoaștere a mișcării necesară articulării membrelor, Melozzo le-a folosit în slujba unui țel cu totul îndepărtat de al lui Piero. Pentru Melozzo, figura nu e niciodată impasibilă, nu e niciodată un scop în ea însăși, ci totdeauna un mijloc de a întrupa emoții. Iar aceste emoții sînt atît de covîrșitoare, și domină atît de puternic acele forme robuste încît orice personalitate, chiar și simpla ei conștiință sînt anihilate, figurile devenind pure încarnări ale grandioaselor sentimente care le animă. Ele ar fi simboluri concrete ale acestor simțăminte, dacă noi, ca privitori, am putea rămîne deoparte, contemplîndu-le de la distanța intelectului nostru. Dar au puterea de a ne subjuga, silindu-ne să cădem pradă acelorași sentimente. La fel de puțin rămînem indiferenți atunci cînd Calvé*, în *Carmen*, cîntă ca o adevărată vrăjitoare. Astfel, răpiți de o unică emoție, neștiutori de nimeni, nici chiar de ei înșiși, impersonali, sînt îngerii-muzicanți, în prețioasele fragmente ale lui Melozzo de la San Pietro. Extazul dionisiac nu este însă singurul căruia maestrul îi poate da o convingătoare expresie. Poate nicăieri ca în alsău renumit *Ucenic spițer pisînd ierburi* de la Pinacoteca din Forlì, n-a încarnat pictura o mai proaspătă bucurie de viață, în jocul mușchilor, în mișcarea membre lor. Iar *Profeții* săi (în Santuario din Loreto) au o solemnitate și o magică aură de sublimă distanță, pe care o mai poți intîlni doar la Eschyl și la Keats, cînd cîntă prăbușirea stirpelor de zei. În Luca Signorelli nu vor arde flăcările mistuitoare ale lui Melozzo; și totuși el se înalță mai sus. Dotat cu o minte mai profundă și mai subtilă, zborul geniului său a fost mai amplu; capacitatea sa de percepție a valorilor, în artă și în viață, a fost mai justă și mai pătrunzătoare. Chiar în ce privește simțul poeziei lucrurilor, Luca n-a fost mai prejos de nimeni. Apoi — spre a fi mai precis — pe lîngă un simț pentru valori tactile prea puțin inferior celui al lui Giotto, Luca a posedat o știință a evocării acțiunii vrednică de Masaccio sau de Piero della Francesca. În această privință, aproape că a rivalizat cu propriul său incomparabil maestru Antonio Pollaiuolo. Cu aceste singure însușiri, el ar fi ajuns un mare artist — dar pentru el nu reprezentau decît mijloace în vederea unui țel unic și acest țel, deosebit de al lui Melozzo, era pasiunea pentru nud.

---

*) Emma Calvé, cîntăreață franceză de operă, celebră în ultimul deceniu al secolului trecut prin interpretările sale de pe scena Operei Comice din Paris. (N. tr.)

Am vorbit în altă parte* despre nud și despre valoarea sa supremă în artele figurii. Aici trebuie să mă mărginesc la afirmația că numai figura nudă este capabilă a transmite în chip desăvîrșit valori tactile și în special valori de mișcare. De aceea pictura de nuduri constituie suprema predilecție a celor mai mari artiști; și cînd e tratată cu succes, e tema care comunică și exaltă cel mai puternic sentiment al vitalității. Primul maestru modern care a acordat preț cuvenit acestui adevăr a fost Michelangelo; în Signorelli el a avut nu numai un precursor, ci și aproape un rival. Luca, într-adevăr, îi stă mai prejos numai prin percepția mai confuză a importanței nudului și printr-o mai slabă măiestrie. Căci întregul său mod de a trata nudul e mai arid, simțul său pentru structură și pentru țesătura epidermei e mai slab, iar forma feminină nu-i este deloc la îndemînă. Nudurile lui Signorelli, de aceea, nu au atins suverana frumusețe a

---

*) Cartea a II-a, *Pictorii florentini*

celor ale lui Michelangelo; dar ele nu au fost lipsite de virtuţi proprii: o anume gigantică robusteţe, puterea de a sugera o energie primitivă. Motivul pentru care el nu a putut preţui după cum se cuvine valoarea nudului, ar consta nu atît în faptul că «timpurile nu erau mature», cum se spune adesea, — ci mai curînd pentru că Signorelli era un pictor din Italia Centrală, ceea ce aproape înseamnă un ilustrator. Preocupat de a comunica idei şi sentimente cu ajutorul imaginilor sale vizuale, el nu şi-a putut consacra întregul său geniu celei mai esenţiale probleme a artei. Şi Michelangelo a fost un ilustrator; dar atunci cînd nu putea împăca perfect arta cu ilustraţia, el sacrifica ilustraţia artei.

Dar, de ajuns despre slăbiciunile lui Signorelli! Ce importanţă că nudurile sale nu sînt perfecte; ce importanţă — vorbind sincer — că nu totdeauna culorile sale sînt cum ar trebui să fie, strai de strălucire al lucrurilor, şi că uneori compoziţia sa e aglomerată şi confuză? Luca Signorelli e unul din cei mai mari — nu spun, băgaţi de seamă, din cei mai agreabili — ilustratori ai timpurilor moderne. Viziunea sa despre lume poate părea austeră; dar e a noastră. El are un simţ al formei care e şi al nostru; imaginile lui sînt imaginile noastre. A fost primul pictor care a ilustrat «casa vieţii noastre». Comparaţi desenele sale pentru *Divina Commedia* a lui Dante (sub frescele Paradisului şi Infernului de la Orvieto), chiar cu cele ale lui Botticelli; şi veţi vedea cum marele artist florentin realizează imagini vizuale ca un îndepărtat om al Evului Mediu, în timp ce Signorelli ne poate părea străin, dar nu prin anacronism, ci prin marea lui austeritate.

În primul rînd deci, trebuie să-l preţuim pe Signorelli ca pe un mare ilustrator, şi, apoi, ca pe un mare artist. Şi acum să luăm în consideraţie cîteva opere care revelă măiestria sa în pictura de nuduri şi în evocarea acţiunii, profunzimea şi rafinamentul emoţiei, strălucirea concepţiilor sale. Cum ne face el să simțim posomorîta uluire a celor deșteptați din moarte, vesela, dulcea bucurie a celor fericiți, forțele ce covîrșesc pe cei damnați! Asemenea sentimente n-ar fi putut fi comunicate decît prin nud, care posedă în cel mai înalt grad capacitatea de a ne face să simțim în noi înșine aceleași stări corporale. În aceste fresce de la Orvieto, ce acord desăvîrșit pentru un « Dies Irae » sînt munții înnourați de groază și răsunătoarele trîmbiți ale îngerilor! Ce înaltă solemnitate în *Buna Vestire* din Volterra, cu acel roșu de asfințit și sfînta sfiiciune a Fecioarei și aspectul maiestos al lui Gabriel! Într-o *Punere în Mormînt* de la Cortona, Cristos e susținut de un uriaș înger, coborît chiar acum din cereștile sfere, purtînd încă pe chip măreția lor și roua lor pe aripi. Iată îngerii muzicanți ai lui Signorelli dintr-o cupolă de la Loreto: par aproape franco-gotici, cu chipurile lor magice, absorbiți fiind de sunetele propriei lor muzici, ca și cum ar trezi cu farmece însuși tainicul duh al instrumentelor. Și poți vedea ce simț avea Signorelli pentru rafinata frumusețe, cînd, sațiat de *Aurora* lui Guido Reni, îți întorci ochii și-i oprești asupra *Madonnei* sale din același pavilion al palatului Rospigliosi din Roma.

Nudul în sine, pentru particulara sa valoare tonică, a fost folosit de Signorelli într-una din cele mai fascinante opere de artă ce ne-au rămas: *Pan*, altădată la Muzeul din Berlin *. Zeul cu picioare de țap, cu maiestosul pathos al naturii în înfățișare, stă în tăcuta solemnitate a asfințitului, pe coarnele sale cu un gingaș corn lunar. Mari figuri nude, primordiale, îl înconjoară, pe cînd tînărul Olympos cîntă din cimpoi, iar un alt tînăr întins la picioarele sale suflă într-o trestie. S-au strîns spre a ține o solemnă prelegere cu tema: « Poezia pămîntului e nemuritoare ». Apusul soarelui i-a adus pe pămîntul plin de rouă și ei șoptesc despre tainele Marei Mume.

---

* Distrus în 1945

Şi acum, o scurtă privire asupra unuia sau două din triumfurile lui Luca în reprezentarea mişcării. Ele pot fi aflate mai ales în *predellele* sale, executate la cărunţită bătrîneţe: cu o libertate de tuşe ce evocă uneori pe Daumier, el sugerează masse în mişcare, legate între ele şi fluide ca verigile unui lanţ. Poate cea mai frumoasă, într-o tonalitate monocromă de bronz, e predella de la Umbertide, sat aşezat pe malurile Tibrului; mai la îndemînă e cea de la Uffizi, pictată cu mulţi ani în urmă, o *Bună Vestire*, în care îngerul aleargă atît de iute, încît pare purtat de vînt.

X

Printre pictorii Italiei Centrale, Piero della Francesca, Melozzo şi Signorelli constituie remarcabile excepţii, fiind artişti neobişnuit de înzestraţi cu simţ pentru valorile tactile şi pentru mişcare, şi cu tot ceea ce acestea pot dărui artei. Nu vom afla oameni ca ei printre maeştrii celei de a treia şcoli de pictură din Italia Centrală: şcoala umbriană.

La apariţia ei, pictura umbriană nu era decît o ramură a artei sieneze, pe urmele căreia a mers cu mărunţi paşi timizi. De una singură, ea a produs o excrescenţă mocirloasă asemeni frescelor lui Ottaviano Nelli de la Foligno, opere de o asemenea senilă imbecilitate, încît Siena, nici în cele mai rele momente ale ei, nu le-ar fi putut egala. Şi totuşi Umbria, deşi a mers pe urma aspiraţiilor idealurilor şi metodelor Sienei, n-a stat închisă, asemeni acestei mîndre cetăţi, oricăror influenţe străine; şi contactul direct sau indirect cu Florenţa, avea să dea şcolii umbriene nu numai mijloacele cu care să-şi continue drumul spre glorioase culmi, dar şi să facă pentru Renaştere şi vremurile următoare, ceea ce Siena făcuse pentru evul mediu: să culeagă din haosul lucrurilor şi să fixeze acele imagini şi viziuni aducătoare de pace şi bucurie în viaţă, să investească cu noi semnificaţii mari teme ajunse prea familiare, să propună noi idealuri năzuințelor insațiabile, să statornicească în forme nou făurite un nou sentiment al frumuseții. Şi acestui țel, poate mai curînd ritual decît pictural, școala umbriană i-a rămas cu rigurozitate fidelă. Niciodată n-a fost ispitită a face artă pentru artă. A rămas o *diletantă*, fără un propriu sentiment al formei, îngrijindu-se prea puțin de expresia mișcării, luînd toate acestea de-a gata, nu pentru virtuțile lor stenice, ci ca mijloace pentru realizarea unui scop ilustrativ. Arta umbriană revelează limpede acest lucru dacă nu chiar complet, prin marele său maestru, Gentile da Fabriano. Unui sentiment pentru frumusețe și unui simț pentru culoare, nutrite de exemplele sieneze, unei puteri de a construi, consolidate de contactul cu arta florentină, Gentile le-a adăugat o luminoasă vioiciune a fanteziei, și, astfel pregătit, el și-a dedicat viața ilustrării unui ideal medieval de fericire terestră, ideal clar, cu atît mai cristalin, cu cît realitatea pe care o reflecta în chip fermecător era pe cale de a se pierde în trecut. Frumoși cavaleri și fermecătoare doamne, pinteni de aur, brocarturi împodobite cu juvaeruri, damascuri stacojii, alaiuri splendide pe cai regești, se desfășoară sub ceruri de aur, de pe care un soare strălucitor mîngîie piscurile munților. Toate fețele sînt înflăcărate de fericire. De ce sînt oare atît de fericiți? S-au trezit oare din coșmarurile bîntuitoare ale Purgatoriului și Infernului? Așa ar părea, văzîndu-i cum se bucură de pulsația sîngelui în vine, de răcoroasele adieri, de mireasma florilor. Şi ce pasiune pentru flori! Gentile ajunge să umple cu ele pînă și ungherele uriașei rame ce încadrează somptuoasa sa *Închinare a magilor*.

Dar în Umbria era atîta sărăcie de talente, încît printre concetățenii săi, Gentile n-a aflat nici un succesor. (Ce fastuoase compoziții se puteau construi cu minereurile sale, ne putem da seama din fascinantele opere ale discipolilor săi septentrionali, Antonio Pisano și Iacopo Bellini). Copilăroasa gîngurire a lui Boccatis, cuceritor cîteodată, deşi totdeauna necizelat, este tot ceea ce arta în declin a Umbriei putea da la o generaţie după moartea lui Gentile. Şi se poate presupune că pictura în Umbria ar fi continuat astfel, ca un debil, agonizant pîrîu, dacă n-ar fi fost ajutorul providenţial sosit dintr-o dată de la Florenţa, care n-a trimis pe cel mai de seamă reprezentant al său, nici măcar pe unul dintre cei mari. Benozzo Gozzoli veni asemeni unui proconsul roman, care acasă la el ar fi trebuit să se mulţumească cu un al treilea rang, dar care deveni o strălucitoare sursă de lumină şi viaţă într-o depărtată britanică sau dacică provincie. Şi Benozzo avea nu numai să trezească puţinele talente latente ce mai erau în Umbria, oferindu-le modele spre a se forma, dar, ceea ce e mai important, avea să înveţe pe umbrieni să-şi întoarcă privirile spre Florenţa pentru instruire şi luminare.

Departe cel mai înzestrat dintre aceste talente native trezite de Benozzo, a fost Lorenzo da Viterbo, mort tînăr, lăsînd cîteva mari picturi micii sale cetăţi. Acolo poate fi văzută o capelă cu fresce exuberante, pline de strălucitoare defecte, de şi mai strălucitoare făgăduinţi şi care sînt totodată, o mare împlinire. Rareori poate fi contemplată o ceremonie mai spaţioasă ca în a sa *Logodnă a Fecioarei*, sărbătorească şi totuşi monumentală, plină de oameni maiestuoşi, de cumpătate matroane şi de mîndri, plini de viaţă tineri, mai curînd potriviţi a face curte Penelopei decît fecioarei galileene.

Cu totul deosebit însă era Niccolò da Foligno, în anumite privinţe întemeietorul şcolii umbriene, iar de fapt, într-un sens mai restrîns, al şcolii Perugiei şi a văii sale — şi, fără îndoială, primul pictor în care se revelă pe deplin temperamentul emotiv, cînd pasionat şi violent, cînd mistic şi extatic, al compatrioţilor Sfîntului Francisc. Considerat ca simplu ilustrator, Niccolò ocupă un loc eminent. Cu o indiscutabilă, convingătoare sinceritate, el exprimă frenetica durere a credinciosului care a retrăit în sine patimile lui

Cristos, simțind în cele din urmă el însuși stigmatele, meditînd asupra suferinței Mariei, pînă ce însuși el fu străpuns de cele șapte săbii ale chinului ei. Niccolò simte cu pătrundere, nu-și înăbușă tînjindul vaet și nu acceptă compromisuri. Rezultatul e că, asemeni bolognezilor tîrzii, cu exact aceleași intenții, el ne captează atenția, ne dă chiar o anume dureroasă plăcere, cîtă vreme un Guido Reni ne lasă un dezgust de nedescris. Guido Reni și discipolii săi cochetează, la modul cel mai indecent, cu carnea și cu diavolul, chiar atunci cînd răstignesc pe Cristos sau torturează o fecioară martiră. Niccolò ignoră echivocurile. Poate să nu placă oricui, așa cum nu place Calderon, dar puterea sa este de netăgăduit; și în plus, el era un adevărat artist: căci Niccolò nu era lipsit de simțul liniei și al culorii, și nici de pregătire în arta de a reprezenta mișcarea.

XI

Și iată-ne, în sfîrșit, la Perugia, capitala umbriană, cetatea hărăzită să adăpostească acea școală de pictură, care, între toate cea mai plăcută și mai vestită, avea să atingă culmile cu Rafael, numele cel mai iubit în istoria artei.

Dar în ciuda marelui său destin, Perugia n-a fost în chip deosebit înzestrată cu geniu artistic; altfel n-ar fi chemat pe Bocati din Camerino, pe Fra Angelico, pe Domenico Veneziano, Benozzo Gozzoli, pe Piero della Francesca și pe Luca Signorelli spre a le comanda picturile de care avea nevoie. Prea mult nu era de așteptat de la primul pictor de oarecare importanță, originar din Perugia. Ca artist, Bonfigli cu greu se situează alături de Niccolò da Foligno, colegul său în atelierul lui Benozzo Gozzoli. Personalitate mult mai puțin independentă, mai înclinată spre imitație, luîndu-și ca modele pe Fra Angelico și Benozzo, el realizează cîteodată picturi gingașe, căci natura îl înzestrase cu acel instinct al grației fermecătoare cu care mai tîrziu Perugia va încînta lumea. În panourile de altar și în stindardele lui Bonfigli pot fi văzute unele dintre cele mai proaspete și frumoase chipuri de îngeri. Culoarea sa posedă aproape totdeauna acea lumină aurie ce nu va lipsi niciodată din arta umbriană. Dar el se află departe de orice simț, oricît de slab, al valorilor esențiale ale picturii, acele valori mai esențiale decît chipurile fermecătoare și veselul colorit: și nici un sienez din epoca de decadență n-avea să fie mai guraliv și de nimic ca Bonfigli, atunci cînd va încerca să picteze compoziții istorice. Peruginii nu erau desigur, pregătiți, pentru o astfel de încercare, înainte ca legăturile cu Florența să le fi dat acea indispensabilă minimă cunoaștere a formei și a mișcării.

Fiorenzo di Lorenzo s-a scăldat de trei ori în șuvoiul artei florentine. La începuturile sale, el s-a inspirat din Benozzo; tînăr încă, la Florența, intră ucenic la Antonio Pollaiuolo, marele maestru al reprezentării mișcării; și înainte de a se întoarce acasă, în provincia lui, deprinse cîteva taine de la Luca Signorelli. Cu aceste încă proaspete stimulatoare înrîuriri, Fiorenzo a creat opere nu mai puțin naive în privința valorilor ilustrative decît ale camarazilor săi ce nu se mișcaseră din Perugia, deși mult superioare în privința desenului și a modelajului, ca, spre pildă, *Nașterea Domnului*, azi în Pinacoteca perugiană. Dar inexorabila monotonie provincială începu în curînd să-l apese; și înainte de a-și încheia cariera, ajunse să-și caricaturizeze strălucitele-i începuturi. Nu încape îndoială că n-ar fi putut să se măsoare cu Perugino și cu Pinturicchio, doi alți pictori ai cetății sale natale, pictori a căror glorie a fost atît de mare, încît pînă azi numele lor se numără printre cele mai populare în artă. La început, diferența între talentele lor, care avea să devină atît de manifestă mai tîrziu, trebuie să fi fost destul de mică. Pornind de la același nivel, Perugino a căutat ani de-a rîndul să-și reînnoiască puterea printr-un contact de Anteu cu Florența; Pinturicchio nu s-a bucurat niciodată de o asemenea purificare de provinciala mucegăire, și odată ce avea să-și tragă pe cap gluga de plumb a locurilor comune, aerul întăritor al lumii din afară nu l-a mai atins.

Dar Pinturicchio era foarte înzestrat de la natură, și primele sale opere sînt printre cele mai fidele reprezentări ale strălucirii rafinate și vieții elegante înflorite în acea vreme printre marii seniori și umaniști. Sentimente gingașe, frumoase femei și frumoși copii, peisaje romantice, compoziții limpezi, strălucitoare portrete, fac totul spre a ne atrage și a ne fi pe plac. Și cum orice intenție mai serioasă a fost cu grijă evitată, nu afli nimic care să sugereze un plan mai înalt de activitate artistică. Ne mulțumim să contemplăm cu placidă satisfacție aceste fresce ca pe niște rafinate picturi de gen. Vom găsi aceste caracteristici în cele mai multe din operele sale de început — toate cele pe care la Roma le-a executat cu propria sa mînă și fără prea multă grabă. Ce gingașe chipuri de îngeri, la Aracoeli! Ce încîntătoare femei, în frescele din apartamentele Borgia, sau în S. Maria del Popolo! Ce portrete strălucitoare, ce peisaje romantice pretutindeni. Și, peste toate acestea, ceva din acel sentiment pentru compoziție și spațiu particular picturii din Italia Centrală, sentiment pe care l-am întîlnit mai înainte atît de izbitor la primii sienezi și pe care-l vom afla cu mult mai remarcabil la perugini. Vom căuta în zadar printre pictorii de mai înainte sau din alte școli, o scenă mai spațioasă în granițele sale, în care figurile să fie mai bine situate, arhitectura cu mai multă noblețe sugestivă și în care peisajul să aducă o puternică fragranță de aer liber, ca în luneta lui Pinturicchio de la Santa Maria del Popolo reprezentînd pe Sf. Ieronim predicînd. Și greu s-ar putea găsi drept loc de desfășurare pentru o ceremonie atît de amplă și armonioasă ca cea a *Înmormîntării Sf. Bernardino* de la Aracoeli — o piață urbană mai nobilă, în care fiecare să simtă că respiră în libertate.

Dar pentru că toate aceste lucruri drăgălașe plăceau, cu cît mai multe chipuri drăguțe, cu cît mai strălucitoare costume și mai romanțioase decoruri îngrămădite pe metrul pătrat, cu atît mai bine! Și astfel Pinturicchio, neposedînd niciodată un puternic sentiment pentru formă și mișcare, ajunge repede, sub presiunea succesului și popularității, să piardă și puținul pe care-l mai avea din acest sentiment, și se lasă ușor purtat să facă din opera sa o *olla podrida* bogată și savuroasă, mai binevenită pentru cerul gurii unui provincial, decît pentru cel al unui fin *gourmet*. Și cînd un opulent și voluptuos semibarbar ca papa Alexandru VI avea să-i fie patron, el nu va mai precupeți condimente și aromate; și o sclipire mai barbară de intarșii de aur și scump ultramarin, ca în apartamentele Borgia nu s-a mai pomenit în altă parte!

Ca pictor l-am putea lăsa acum pe Pinturicchio oprobriului pe care-l merită. Operele sale tîrzii, luate serios în considerație, sînt toate zorzoane și pictură de moravuri, o întoarcere la cea mai rea artă umbriană de la începutul secolului — și, scriind acestea, nu am uitat faimoasele fresce din Libreria Domului din Siena. Aceste fresce povestind viața și aventurile marelui ziarist și diplomat, devenit mai tîrziu papa Pius II, mă îndreaptă spre o altă problemă asupra căreia doresc să zăbovesc. Ca pictură de figuri, ele n-ar putea fi mai proaste decît sînt. Nici un personaj nu stă solid în picioare, nici un corp nu are consistență; chiar frumusețea chipurilor de femei, prin lipsă de grijă și neglijențe, suferă din pricina constantelor repetări, devine posacă; cît despre culoare, aceste fresce n-ar putea fi mai înzorzonate și mai ieftine. Și totuși ele au un farmec de netăgăduit. Oricît de slabe în numeroase privințe, ele sînt cel puțin perfecte ca decorație arhitectonică. Lui Pinturicchio i s-a dat să decoreze o cameră prelungă, de dimensiuni de loc extraordinare; dar ce a izbutit să facă din ea! Sub un plafon, delicat smălțuit cu abil distribuite panouri pictate, mari arcuri se deschid spațioase asupra unor peisaje de basm. Ai sentimentul de a fi sub un baldachin uriaș, înconjurat de toată strălucirea pe care bogăţia şi arta le pot născoci, şi în acelaşi timp de a fi în aer liber, — şi acest aer liber, nu un spaţiu fără hotare, inform, ci măsurat, ritmat, a cărui imensitate devine manifestă prin arcurile ce-l încadrează, se acordă cu propriul nostru sentiment nativ al spaţiului ambiant, însă, exaltîndu-l, amplificîndu-l și armonizîndu-l, pînă ce ne face să simțim cum însăși respirația noastră a capătat ritmul unei muzici. Se întîmplă ca unele cortegii, ca unele ceremonii, mai curînd împestrițate, și deloc impunătoare, să pătrundă în aceste fermecate spaţii deschise. Dar ne simțim atît de bine, încît nu sesizăm nimic dezagreabil, sau le luăm în seamă doar ca pe o ceată de muzicanţi vagabonzi într-o dimineaţă de primăvară, cînd pulsurile noastre bat sprintene.

Deci ultimul cuvînt ce se poate spune despre Pinturicchio, e că a fost un mare compozitor de spațiu, chiar dacă nu egal cu Perugino și nevrednic de intimul sanctuar în care domnește sublimul Rafael, totuși destul de viguros pentru a păstra, pînă şi în cele mai slabe opere ale sale, destul de mult din această rară, tonică însușire; încît cine nu împinge prea departe subtilitatea în analiza plăcerii estetice, va fi gata să jure că aceste mîzgălituri pestriţe nu sînt mîzgălituri, ci picturi dintre cele mai prețioase.

XII

Şi dacă astfel, compoziţia spaţială a putut să cîntărească atît de mult în valoarea operelor unui Pinturicchio, cu atît mai puternic va acționa ea la un Perugino sau Rafael, care au stăpînit-o cu mult mai mare autoritate. La ei, rezultatul e cumpănit cu limpezime, pentru că, slabă fiindu-le măíestria asupra celor mai esenţiale calități în arta figurii, ei au avut multă grijă să nu-și dezvăluie slăbiciunile, și rareori s-au încumetat în întreprinderi prea ambiţioase pentru puterile lor. Dar, în afară de importanţa lor, îndeosebi a lui Rafael, ca ilustratori, singurul merit de seamă ca artişti îl dovedesc în compoziția spațială, artă în care Perugino a întrecut pe toți premergătorii săi, și chiar pe cei ce-au venit după el, în afară, desigur, de propriul său elev, Rafael, care avea să-l lase, chiar în această privință, mult în urmă.

Dar, în fond, ce este această artă a compoziției spațiale, despre care vorbim aici pentru prima oară? În primul rînd, ea nu este de loc sinonimă cu ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin « compoziție », un cuvînt ce înseamnă aranjament de obiecte într-un spațiu determinat în așa mod încît să satisfacă simțul nostru de simetrie, armonie, masă și claritate. Dar tot acest aranjament se referă la o suprafață plană, la extensiunile în sus și în jos, la dreapta și la stînga, față de un centru ideal — nu însă și în adîncime: l-am întîlnit, într-un exemplu strălucit al acestei arte, la Duccio în *Necredința Sfîntului Toma.* Ori, compoziția spațială se dosebește de compoziția obișnuită, în primul rînd, prin faptul că nu este un aranjament ce trebuie judecat ca extinzîndu-se numai lateral, sau în sus și în jos pe o superficie plană, ci extinzîndu-se și în profunzime. E compoziția în trei dimensiuni, și nu în două, în cub, și nu pe suprafață. Și, în chip mai puțin evident, compoziția spațială se deosebește și mai mult de compoziția obișnuită, prin efectele ei. Aceasta din urmă, redusă la elementele sale, acționează asupra simțului nostru pentru schematic — în ea însăși fiind o combinație de directe senzații optice și de mentalele lor consecințe, de slabe impresii de echilibru și de mai slabe imagini de mișcare. Compoziția spațială este mult mai puternică, implică rezultate mult mai intense. Producînd efecte imediate — cum și de ce, nu putem analiza aici — asupra sistemului vaso-motor, cu fiecare schimbare de spațiu încercăm simultan o schimbare în circulația noastră sanguină și în respirație — schimbare de care devenim conștienți printr-un sentiment de creștere sau de scădere a vitalității. Efectul direct al compoziției spațiale este nu numai la fel de puternic ca cel al muzicii, dar el ia naștere aproape în același chip; pentru că, deși mulți alți factori contribuie la impresia produsă de muzică, efectul forțelor acesteia crește prin revoluțiile pe care le produce în sistemul vasomotor. De unde, de atîtea ori simțită, dar, cel puțin după cunoștința mea, niciodată explicată, asemănarea dintre muzică și arhitectură — considerînd-o pe aceasta din urmă cu totul altceva decît o simplă superioară operă de dulgherie, și anume, în chip esențial, ca o manifestare, cea mai specifică și cea mai puternică, a artei compoziției spațiale. Cu aceste ultime considerații mulți vor fi de acord, numai că se vor întreba ce poate avea de-a face pictura cu arta compoziției spațiale, în afara cazului în care ea reprezintă construcții arhitectonice. Însă o pictură ce reprezintă arhitecturi nu e, intrinsec, o compoziție spațială mai mult decît orice altă pictură. Această artă începe să existe numai atunci cînd sîntem întîmpinați de un sentiment al spațiului conceput nu ca un vid, ca ceva pur negativ, așa cum se întîmplă de obicei, ci, dimpotrivă, ca ceva foarte pozitiv și definit, apt să confirme conștiința noastră de a exista, să intensifice sentimentul vitalității noastre. Compoziția spațială este arta care umanizează golul, făcînd din el un eden închis, o solemnă boltită locuință, în care insul nostru superior află în sfîrșit un adăpost, nu numai confortabil, pe măsura nevoilor cotidiene, asemeni caselor celor mai fericiți dintre noi, ci un loc în care te simți exaltat, înălțat spre o viață ideală. Aproape de muzică în formele marii arhitecturi, compoziția spațială este și mai muzicală în pictură; pentru că aici este mai slabă tirania purelor mase materiale, cu sugestile lor inexorabile de pondere și rezistență; aici e mai multă libertate, o mai slabă determinare, deși nimic nu a fost lăsat în voia fanteziei capricioase; și aici, în această aparență de superioară libertate, numeroși factori acționează spre a ne smulge insului nostru îngust și trudnic, spre a ne dizolva în spațiul ce ne e înfățișat, pînă ce căpătăm iluzia de a

fi devenit însuși spiritul care-l locuiește și-l umple. Compoziția spațială în pictură nu e deci aroganta rivală a arhitecturii, ci sora ei iubitoare, o artă capabilă de efecte mai fine, mai încîntătoare, mai eficiente. Și împlinește aceste efecte prin cu totul alte mijloace. Arhitectura închide și captează spațiul, e în mare parte o chestiune de spații interioare. Compozițiile spațiale din pictură exaltă spațiul pe care-l îmbrățișează, pun hotare numai ideale bolții cerești. Și reduce toate formele pe care le întrebuințează, fie cele ale peisajului natural, fie ale marii arhitecturi, sau chiar ale figurii umane, la rolul de oficianți în împărtășirea unui sentiment de nețărmurită, dar nu haotică spațialitate. În asemenea picturi, cît de liber se respiră — ca și cum o greutate ne-a fost luată de pe piept; ce împrospătați, ce nobili, ce plini de vigoare ne simțim; și cît de alinați; și, mai mult încă, ne simțim parcă purtați spre visatele domuri de nesfîrșită fericire!
Sentimentele descrise pînă aci sînt de fapt cele pe care fiecare dintre noi le-a încercat în prezența naturii; și aceleași pe care le așteptăm, dar pe care rareori le obținem, de la pictura de peisaje. Deși compoziția spațială este tot atît de deosebită de arta peisajului, pe cît este de arhitectură. Ea poate produce efectele-i proprii, fie reprezentînd o mare piață a unui oraș (așa cum întîlnim în picturile lui Piero della Francesca) fie, poate chiar mai bine, înfățișînd liniile ondulate ale unor coline; rezultatele ei nu depind de subtila modelare atmosferică, nici de studiul elaborat al clarobscurului. Mai mult, pura abilitate, talentul și știința sînt prea puțin necesare în această artă, încît un artist cu simțul compoziției spațiale, educat într-o bună tradiție, oricît de slab dotat, poate ajunge la oarecare rezultat: și rareori întîlnim o pictură umbriană, oricît de mizerabilă în toate celelalte privințe, care să nu ne cucerească prin agreabila îmbrățișare a spațiului. Iar dacă interesul nostru se îndreaptă într-adevăr spre opera de artă — și nu spre artist,

cu ciudăţeniile, triumfurile sau disperările lui — nu vom dispreţui arta compoziţiei spaţiale pe temeiul că cere mai puţină abilitate şi talent decît pictura de peisaj, aşa cum e înţeleasă şi practicată azi. Să fim convinşi că fără un simţ nativ al spaţiului nici toată ştiinţa lumii, nici străduinţa toată nu vor putea să ne-o dăruiască. Iar fără acest sentiment, nu e cu putinţă nici o artă desăvîrşită a peisajului. Cu toată subtila modulaţie a lui Cézanne, care conferă cerului valori tactile la fel de perfecte ca cele pe care Michelangelo le-a conferit figurii umane, cu toată capacitatea lui Monet de a comunica pulsaţia căldurii solare peste cîmpii şi arbori, ne aflăm încă în aşteptarea unei adevărate arte a peisajului. Şi aceasta va apărea numai atunci cînd un artist, modulînd cerurile ca Cézanne, capabil să comunice lumina şi căldura solară ca Monet, va fi dotat şi cu un sentiment al spaţiului rivalizînd cu cel al lui Perugino şi al lui Rafael. Şi pentru că Poussin, Claude şi Turner au posedat în grad înalt acest sentiment, în ciuda inferiorităţii lor, în alte privinţe, faţă de peisagiştii generaţiei noastre, ei rămîn în cei mai mari peisagişti — deoarece compoziţia spaţială este osatura şi esenţa artei peisajului.

XIII

Avînd acum oarecare idee asupra asemănărilor şi deosebirilor dintre compoziţia spaţială pe de o parte, şi arhitectură şi pictura de peisaj, pe de alta; înţelegînd acum de ce ocupă un loc aparte în artă, vom fi în măsură să preţuim adevăratele calităţi ale lui Perugino şi Rafael, ceea ce înainte nu ne-ar fi fost cu putinţă. Un punct mai rămîne totuşi de precizat. Şi anume: compoziţia spaţială, am fost de acord, ne liberează de limitările insului nostru îngust şi chinuit, ne dizolvă în spaţiul care ne e înfăţişat, pînă ce, în cele din urmă, ni se pare a fi devenit însăşi spiritul care-l locuieşte şi-l umple. Cu alte cuvinte, această minunată artă ne smulge din insul nostru îngust, dîndu-ne, atîta vreme cît ne aflăm sub farmecul ei, sentimentul de a ne identifica cu universul, poate chiar de a fi duhul universului. Acest sentiment poate fi destul de conștient spre a rămîne o senzație artistică — cea mai artistică dintre toate; sau ne poate înălța într-o adevărată răpire mistică; pentru cei dintre noi, care nu sînt nici idolatri, nici bigoți, acest sens al identificării cu universul apare ca adevărata esență a emoției religioase — o emoție independentă de credință și de morală, întocmai ca și dragostea. Și acum să vedem ce rezultă de aici. Emoția religioasă, — pentru unii, în întregime, pentru alții, măcar în parte — este rezultatul unui sentiment de identificare cu universul; la rîndul său, acest sentiment poate fi zămislit de către compoziția spațială; în consecință, această artă poate comunica direct emoție religioasă; sau cel puțin, acea emoție religioasă pe care fiecare din noi e capabil s-o simtă, lăsînd deoparte practicarea cultului. Nu cunosc alte mijloace prin care pictura să poată comunica — nu spun, băgați de seamă, reprezenta — emoție religioasă. Dacă, deci, compoziția spațială este singura artă intrinsec religioasă, iar școala perugină marea maestră a acestei arte, înțelegem de ce picturile lui Perugino și ale lui Rafael generează, mai mult ca altele, emoție religioasă. Și e atît de evident acest lucru, încît mințile comune sînt mereu puse în încurcătură de faptul cum a putut Perugino să realizeze picturi atît de profund religioase, cînd era un ateu și un nemernic.

Dacă ar fi să ne ocupăm aici de relația dintre opera de artă și artist, am putea insinua că un nemernic și ateu poate picta oameni blajini și cucernici pentru că tocmai pe aceștia îi preferă și în viață, aflînd printre ei victime mai facile, femeile gingașe, iubitoare, pure, fiind o pradă mai fragilă și mai de preț. Și pentru că socotește asemenea creaturi mai docile scopurilor sale, el poate fi destul de viclean pentru a se strădui să sporească numărul lor prin picturi care să propovăduiască un ideal de viață cucernic și rafinat.

Aceasta ar fi o ipoteză plauzibilă, dar nu ne e necesară aici. Perugino, aşa cum am spus, produce efectele sale religioase cu ajutorul compoziţiei spaţiale. Nu cerem figurilor lui decît să nu turbure acest sentiment generat de compoziţia spaţială; şi dacă le considerăm, aşa precum trebuie considerate, drept elemente arhitecturale ale efectelor de spaţiu, rareori sau niciodată nu ne vor turbura. Nu vom judeca expresiile şi atitudinile lor stereotipe ca şi cum ar aparţine personajelor unei drame; ci ca şi cum ar fi vorba de arcuri şi coloane, cărora desigur nu li se cere varietate dramatică.

Şi aceasta nu pentru că Perugino ar fi de dispreţuit ca simplu ilustrator. Departe de asta! El e înzestrat cu un simţ al frumuseţii feminine, al farmecului tinereţii bărbăteşti, al demnităţii bătrîneţii, rareori întrecut fie înainte, fie după el. În tinereţe a pictat o serie de panouri, azi în Pinacoteca din Perugia, povestind cîteva minuni ale sfîntului Bernardino. Ele ne cuceresc printr-o frumuseţe, printr-un farmec, o graţie tipic umbriene, exprimate în forme ce denotă un sentiment pentru linie şi mişcare aproape florentin. Ce fascinante sînt aceste scene, cu rafinatele lor edificii de Renaştere, cu înghirlandatele arcuri triumfale, deschizîndu-se asupra văilor umbriene cu cerurile lor înalte, cu romanticele lor peisaje, cu graţioasele femei şi mai graţioşii tineri: înalţi, subţirateci, blonzi, eleganţi, asemeni unor deghizate eroine shakespeariene. E, apoi, o armonioasă bună-cuviinţă, o atitudine rezervată, de sanctuar, în toţi aceşti oameni, ceea ce face din ei creaturi aparte, necontaminate şi pure. Lucru la care contribuie mult sobrietatea gesturilor. Perugino a evitat cu grijă acţiunea violentă, pentru că se simţea neînstare s-o exprime; într-adevăr e atît de puţin stăpîn pe reprezentarea mişcării, încît figurile sale, cînd merg, par să danseze pe vîrfuri, şi niciodată nu stau ca lumea, drepte, în picioare; astfel că totdeauna el s-a ferit cu grijă de orice expresie a emoţiei ce nu-i era la îndemînă. Cît de liniştitoare sînt calmele sale *Răstigniri* și *Puneri în mormînt!* Aerul e nemișcat și tăcut și oamenii nu mai plîng; abia un suspin imperceptibil, o privire îndurerată, și aceasta e totul. Cît de consolatoare trebuie să fi apărut aceste picturi după tumultul, certurile și masacrele din Perugia, cetatea cea mai sîngeroasă a Italiei! Ne putem minuna că bărbați, femei și copii s-au îmbulzit să le admire? Nici azi viața nu este atît de lipsită de neliniști sordide, de amenințătoare conflicte, încît să neglijăm balsamul sufletesc al picturilor lui Perugino.

Efectul spațial împlinește un rol atît de important în aceste compoziții, încît devine greu de spus cît anume din calitățile lor se datorește altor factori. Vom fi mai siguri în judecata noastră, dacă vom lua în considerație unul sau două portrete ale lui Perugino. În tînărul Messer Alessandro Bracesi întîlnim un tip ce apare deseori în picturi; figura lui ne face să simțim aproape întreg farmecul peruginesc, deși e lipsită de un fond peisagistic care s-o transfigureze. Și chiar într-un portret în care se află un foarte suav acompaniament peisagistic, în cel al lui Francesco delle Opere, de la Uffizi, Perugino dovedește marea sa măiestrie de ilustrator, înfățișîndu-ne unul dintre cele mai abil interpretate, mai ferm caracterizate, mai convingătoare chipuri din toată arta Renașterii — un chip atît de puternic expresiv, încît întreaga molipsitoare somnolență a peisajului nu-i poate nicidecum îndulci rigoarea. Și cît de puțin sentimentalism dulceag era în realitate în firea artistului, putem deduce din acea severă prozaică autoprețuire, prezentă în autoportretul său de la Collegio del Cambio din Perugia. Însă cu toate remarcabilele lui însușiri de ilustrator mă îndoiesc că l-am putea situa pe Perugino printre marii artiști numai datorită acestor calități. Chiar atingînd culmile cele mai înalte ale purei ilustrații, tot nu putea compensa deficiențele în expresia formei și mișcării. Aceste deficiențe, ce e drept, nu erau chiar atît de grave, datorită unui repetat contact cu Florența, ca cele ale lui Pinturicchio, totuși erau destul de importante. Dar atît de intens e farmecul compoziției sale spațiale, încît nu-i considerăm niciodată figurile în chip serios ca figuri — sau, dacă o facem, greșim; a le critica e tot atît de puțin înțelept ca și cum am face caz de meschinăria unor cuvinte pe care s-a compus o muzică solemnă. Figurile lui Perugino decad pe vreme ce pictorul îmbătrînește și, în sfîrșit, cînd arta avea să fie zguduită prin apariția lui Michelangelo, Perugino, renunțînd la ambiția de a se mai număra printre marii artiști, va înceta de a mai vizita Florența pierzînd și puținul simț ce-l avea pentru figură și nud. Dar simțul pentru spațiu nu-l putea pierde; mai mult chiar, acesta cîștiga în vigoare, cîtă vreme artistul, nemairisipindu-și vitalitatea în efortul potrivnic firii sale de a picta figuri așa cum ar fi trebuit pictate pentru ele însele, da frîu liber impulsurilor native. Și-și petrecu ultimii ani ai vieții împodobind colinele umbriene cu florile de aur ale artei sale, deschizînd zidurile cine știe cărei bisericuțe pierdute la marginea drumurilor cu perspectivele unor inefabile ceruri și orizonturi.

Și acum să privim mai îndeaproape cîteva compoziții ale lui Perugino. Una din cele mai vechi opere ale sale este fresca din Capela Sixtină, *Cristos încredințînd cheile lui Petru*, operă în care, mai mult decît în altele, el s-a concentrat asupra structurii. Ca prin minune, numeroase personaje în picioare sînt construite aici cu fermitate. Printre acestea, nu figurează nici Crist, nici apostolii, pe care fără îndoială Piero i-a pictat manierist, din imaginație, ci portretele prietenilor săi. Și, ca spre a explica o astfel de minune, Perugino s-a pictat pe el însuși lîngă Luca Signorelli, cu care se afla atunci în strînsă tovărășie. Totuși nici aceste personaje nu impun senzații de vitalitate prin intermediul valorilor tactile sau de mișcare. Și în întreagă această frescă, figurile lui Perugino nu sînt mai atrăgătoare ca cele ale lui Pinturicchio, nici mai bine construite ca cele din frescele acelor mediocri florentini, Cosimo Rosseli şi Ghirlandaio; în ce priveşte expresia mişcării, sînt mult inferioare, puse lîngă cele ale lui Botticelli. Şi totuşi, printre picturile Capelei Sixtine, cele ale lui Perugino nu se numără desigur printre cele mai puţin agreabile. Dimpotrivă, ne-am putea întreba chiar dacă e vreo alta mai plăcută. Tonalitatea cromatică aurie şi clară, ritmul subtil al grupurilor şi, mai presus de toate, energica spaţialitate a acestei fresce ne cuceresc şi ne reţin. Atenţia noastră se îndreaptă în primul rînd spre figurile din primul plan care, raportate la caldarîmul cu abilitate într-adins mozaicat, sugerează dintr-o dată proporţii mai conforme cu vastitatea naturii decît cu micimea fiinţei umane. Apoi, aceste figuri nu se îmbulzesc în piaţă. Departe de aceasta. Spaţioasă, încăpătoare, primitor goală, piaţa se întinde dincolo de ei, în faţă şi în spate, peste grupuri de oameni, desigur de aceeaşi statură, dar devenind mai mici, pe măsura distanţei, pînă ce pe linia orizontului ochiul se opreşte asupra unui templu cu o avîntată cupolă şi cu aeriene porticuri, totul, atît de bine proporţionat cu figurile din primul plan, atît de armonizat cu perspectiva caldarîmului, încît încerci sentimentul de a a te afla sub o cupolă cerească, nu închisă, ci deschisă şi liberă în vastitatea spaţiului. Efectul întregului este perfect determinat atît de templu, prin care trece axa acestei hemisfere ideale, cît şi de primul plan, care sugerează circumferinţa acesteia. Şi acest sentiment al sfericităţii ne sileşte a ne închipui tot atît spaţiu dincoace şi dincolo de cupolă, cît se află între ea şi noi. N-avem timp să zăbovim tot atît de mult asupra altor picturi ale lui Perugino. Dar cîteva dintre ele se cuvin a fi menţionate. Cît de proaspăt în căldura coloritului său este efectul polipticului Albani, cu acel spaţiu continuu prin multiplele panouri, sesizabil în frumoasele şiruri de arcuri, întinzîndu-se pe încîntătoare depărtări, evocînd locuri răcoroase şi parfumate, făcîndu-ne să retrăim acele rare momente în care, plini de viaţă, în ceasul dintîi al unui răsărit de vară, am încercat pentru o clipă gustul Paradisului. Printre picturile lui Perugino de la Louvre, patru inspiră aceeași aurie visare estivală: idila, mai mult decît teocritiană, a lui *Apollo și Marsyas;* delicatul mic *Sf. Sebastian*, din ultimii ani; și două opere de tinerețe: panoul rotund cu *Madonna între îngeri și sfinți*, învăluit cu totul în culoarea cerului, evocînd visătoarea beatitudine a unei luminoase după amiezi văratice; și, în sfîrșit, marele *Sf. Sebastian*, încadrat de un arc ce se deschide către un paradis și înfățișează figura nu ca în pictura de *plein air*, asemeni unei minuscule gîze confruntate cu nesfîrșitul ci, așa cum omul va fi fost în paradis, stăpînitoare și înălțîndu-se asupra orizontului. Această exaltare a creaturii umane față de peisaj nu numai justifică, dar conferă un mai mare preț unor picturi, altfel destul de slabe, ca frescele de la Collegio del Cambio din Perugia — chiar și celei mai slabe, cea în care apar două grațioase fete, de neidentificat altfel decît prin inscripțiile simbolice cu « Forța » și « Temperanța », și, în față, la picioarele lor, visători, languroși, eleganți cavaleri și căpitani, și mai puțin de recunoscut ca repetate exemplificări ale numitelor virtuți, dar, în raport cu vastitatea peisajului, grandioși asemeni unor coloane. Mult superior, cu toată paloarea tonurilor de albastru, este tripticul de la National Gallery din Londra, cu aurul său cald, cu Fecioara în adorație dominînd peisajul, și cu îngerii cîntăreți, transformînd cerul în care zboară în absida unei aeriene catedrale. Fără transfiguratoarea putere a spațiului-baldachin ce se deschide asupra văii umbriene, ce-ar fi rămas din valoarea panoului münchenez înfățișînd *Fecioara arătîndu-se sfîntului Bernard?* Și ce altceva decît înălțătoarele ceruri și liniștitoarele depărtări ne atrag, la Florența, spre *Răstignirea* de la S. Maria Maddalena de'Pazzi?

XIV

Și acum ne aflăm în fața celui mai faimos și mai iubit nume din arta modernă, Rafael Sanzio.

În ultimele cinci secole au existat artişti de geniu mult superiori lui. Michelangelo a fost mai măreţ şi mai puternic. Leonardo mai rafinat şi totodată mai profund. În operele lui Rafael nu vei întîlni niciodată dulcele gust al vieţii din operele lui Giorgione, nici orgoliul şi strălucirea ei, ca în cele ale lui Tiţian şi Veronese. Şi evoc numai nume italiene — cîte altele, numeroase, n-ar mai fi dincolo de Alpi! Şi nu mai adaug că Rafael e confruntat cu aceştia numai ca ilustrator: pentru că în privinţa factorilor esenţiali în pictura de figuri, Rafael nu poate fi nici o clipă situat în rîndul marilor florentini; nici nu e în stare asemeni veneţienilor, să arunce asupra lumii strălucitoare culori. Dacă l-ai măsura cu criterii aplicabile unor artişti ca Pollaiuolo şi Degas, îl vei exila imediat în limbul violent poleitelor mediocrităţi; pentru că mişcarea şi forma au repugnat temperamentului său, dacă nu şi minţii sale, tot atît cît patriarhalului său precursor, Duccio di Buoninsegna. Din mulţimea de desene care îi sînt atribuite, să luăm în considerare pe cele puţine ce pot fi reţinute neîndoielnic de mîna lui. Cine ar cuteza să clasifice chiar şi aceste puţine desene printre operele celor mai mari desenatori? Sau să privim *Punerea în mormînt*, singura compoziţie pe care el a înţeles s-o trateze în întregime aşa cum ar trebui tratată orice serioasă pictură de figuri, şi anume pentru valorile tactile şi de mişcare pe care ea le poate comunica. Ne dăm seama că bietul om, docil şi sîrguincios, s-a străduit cu multă trudă să desăvîrşească ceea ce mintea sa înţelegea, dar inima nu simţea: comunicarea directă a forţei. Rezultatul este una dintre cele mai stîngace « academii » ce pot fi văzute, în afară de acel muzeu al ororilor alcătuit din tablourile de concurs în galeria Premiilor Romei de la École des Beaux-Arts din Paris.

Gata mereu să înveţe, Rafael a trecut de la o influenţă la alta. La picioarele cui nu s-a aşezat el, ca un şcolar silitor? La cele ale lui Timoteo Viti, ale lui Perugino şi Pinturicchio, ale lui Michelangelo, Leonardo şi Fra Bartolommeo şi, în sfîrşit, Sebastiano del Piombo. De la acesta din urmă, Sanzio, atunci ajuns pe culmile carierei şi triumfurilor sale, a căutat cu umilitate să descopere acele puternice taine ale magiei culorii în care putea fi instruit și de un venețian de a doua mînă. Şi deşi s-a instruit bine — lucru înlesnit și de faptul că umbrienii au fost totdeauna rude îndepărtate cu veneţienii — abia de două ori a ajuns la remarcabile rezultate cromatice: în fresca atît de superbă ca pură pictură, înfățișînd *Minunea de la Bolsena;* și în acel fin studiu în gri care e *Portretul lui Baldassare Castiglione.* Dar ce înseamnă aceasta pe lîngă picturile murale ale lui Veronese, sau portretele lui Tițian? Chiar și în cele mai înalte momente ale sale, Rafael, ca maestru al culorii, n-a fost niciodată superior lui Sebastiano.

Dacă am căuta deci la Rafael o eminentă măiestrie a formei și a mișcării, sau mari calități de colorist, sau pură pictură, cu siguranță că vom fi dezamăgiți. Dar Rafael domină prin altceva: era înzestrat cu o imaginație vizuală de-a-pururi neîntrecută prin înălțimea, avîntul și vigoarea ei. Cînd a fost întrecut, aceasta s-a întîmplat numai într-o zonă restrînsă, și de artiști cu un geniu mai concentrat. Astfel dotat, și venind la o vreme în care forma, cu însușirile ei intrinseci fusese recucerită de naturaliști și de artiști înzestrați cu talente esențiale, și cînd repertoriul imaginilor vizuale, cel puțin în Italia, se transformase în anumite direcții, din medieval în ceea ce de atunci am considerat cu toții modern; și într-o vreme în care idealurile Renașterii se aflau, pentru un moment inefabil, în plenitudinea lor; filtrînd și făcînd lucid și pur tot ce se petrecuse pînă la el spre a-l face să devină ceea ce era, Rafael și-a asumat misiunea de a înzestra lumea modernă cu acele imagini care pînă în zilele noastre, în ciuda turbulentei rebeliuni și încruntatei secesiuni din anii recenți, întruchipează pentru marele număr al oamenilor cultivați idealurile spirituale și aspirațiile cele mai înalte. « *Belle comme une madonne de Raphael* » este încă, printre europenii înzestraţi cu gust artistic, cea mai înaltă preţuire ce se poate aduce frumuseţii feminine. Şi într-adevăr, unde ar putea fi aflată o mai mare puritate, o mai profundă graţie ca în a sa *Madonna del Granduca*, sau mai sublime apariţii feminine ca cele ale sfîntului Sixt? Visurile şi viziunile noastre de adolescenţi la lectura unor Homer, Virgil sau Ovidiu, cine nu le recunoaşte, de mii de ori intensificate, în fresca *Parnasului?* Cine a imaginat vreodată un ideal colocviu intelectual, într-un nobil ambient, şi n-a contemplat cu nostalgie *Disputa Sacramentului* şi *Şcoala din Atena?* V-a obsedat vreodată imaginea legendarei Galatea? Şi nu v-a apărut de o mie de ori mai plină de viaţă, de vioiciune, de prospeţime, cînd aţi văzut-o pictată de Rafael, în mijlocul tritonilor şi nereidelor ei? Antichitatea însăşi n-a lăsat în artele figurative o mai completă personificare a uneia din cele mai frumoase fantezii ale sale.

Ne îndreptăm neîncetat spre Rafael pentru splendoarea formelor în care a întruchipat Antichitatea viselor noastre; şi atîta vreme cît lumea grecilor şi romanilor va rămîne pentru noi ceea ce mă rog cu fervoare să continuie a fi, nu numai un simplu fapt, ci o năzuinţă şi o dorinţă, totdeauna cînd vom citi poeţii greci şi latini, vom asocia lumea evocată de ei cu lumea imaginilor lui Rafael, sau a celor derivate din ele; vom vedea lumea lor aşa cum Rafael a văzut-o — o lume în care pasărea aurorii n-a încetat niciodată să cînte. Nici o uimire deci că Rafael a devenit imediat şi că a rămas pentru totdeauna artistul predilect. O civilizaţie care datora culturii clasice tot ceea ce avea mai bun şi mai nobil, şi-a găsit în sfîrşit artistul, ilustratorul care, întruchipînd antichitatea în forme întrecînd pînă şi cele mai înalte concepţii despre ea, îi satisfăcea astfel cele mai nobile aspiraţii. Putem spune că Rafael a fost cel mai mare artist al Umanismului şi a rămas pictorul celor educaţi de operele vechilor clasici. Dar mai e în civilizaţia noastră un alt element, care, deşi mult mai puţin important pentru viaţa noastră intelectuală şi de mult mai slab interes pentru imaginaţia picturală, e considerat totuşi a fi moralmente superior şi de o mai grandioasă poezie: e vorba de elementul ebraic, adică de cel care ne-a fost transmis de Vechiul şi de Noul Testament. Şi în această privinţă Rafael Sanzio a împlinit un lucru a cărui binefacere o simţim şi acum, căci, imperturbabil elenic în spirit, el a dăruit un veşmînt elenic universului ebraic. În picturile pe care le-a executat sau a căror executare a supravegheat-o, sau cel puţin a inspirat-o, Rafael a ilustrat în întregime şi Vechiul şi Noul Testament şi fascinaţia acestor ilustraţii a fost atît de puternică, încît a pătruns în cele mai adînci straturi ale societăţii, şi nu unul, ci zece mii de James Tissot nu vor fi în stare s-o îndepărteze. Şi aceste imagini în care Rafael a îmbrăcat pentru noi lumea ebraică, nu sînt mai ebraice decît cele ale lui Virgil, cel ce a cîntat noua aşezare a lumii, ziua în care leul se va culca alături de miel; Rafael a obţinut acest extraordinar rezultat de a ne impune să asociem lectura clasicilor ebrei cu imagini elenice. Cîtă autoritate trebuie să fi avut el asupra culturii moderne, ca să ajungă să elenizeze pînă şi singura forţă ce s-ar fi putut împotrivi elenismului? Dacă aţi vrea exemple în sprijinul celor afirmate, priviţi *Loggia* de la Vatican, priviţi cartoanele pentru tapiserii, priviţi gravurile lui Marcantonio, dar mai ales priviţi, la Pitti, *Viziunea lui Ezechiel.* Astfel se arăta Iehova profeţilor săi? Nu e mai curînd Zeus arătîndu-se lui Sofocle?

Rafael a înveşnicit toată nobila gingăşie şi întreg sublimul uman al creştinismului, întreaga strălucire şi edificatoare frumuseţe a lumii antice, în forme atît de glorioase, încît neîncetat ne vom întoarce la ele spre a ne regenera inspiraţia. Dar oare nu-i datorăm şi propriile noastre idealuri de frumuseţe? Florentinii erau prea mari artişti ai figurii, veneţienii prea mari maeştri ai culorii, spre a se preocupa de ceea ce în artă, întrucît deosebită de ilustraţie, e atît de neimportant ca acel lucru pe care în viață îl numim «frumusețe». Pentru artiștii adevărați «femeia frumoasă» e un subiect din cele mai nenorocite, unul care, în pictură, se pretează extrem de dificil, dacă nu chiar deloc, unei prezentări de forme și linii. O astfel de femeie, oricît de plăcută ar putea fi în viață, iar etic și social, tipul cel mai dezirabil, — în artă devine cu ușurință o vulgară cromolitografie. În zilele noastre, artiști care erau simpli ilustratori — sau cel puțin au avut influență numai ca atare — au făcut multe eforturi spre a schimba idealul de frumusețe feminină; dar tipul de femeie fatală și morbidă pe care au încercat să-l facă popular, deși mai atrăgător pentru gusturile plictisite de sănătate și drăgălășenie, nu este în el însuși mai artistic decît celălalt. Astfel tipul de frumusețe la care ochii și dorințele noastre se întorc, rămîne cel al lui Rafael — tipul care vreme de patru sute de ani a fascinat Europa. Nu îndeajuns de artist spre a respinge podoaba frumuseții, și moștenind sentimentul sienez pentru grație, și în același timp destul de influențat de idealurile florentinilor spre a fi călăuzit întrucîtva de arta lor austeră și purificatoare, Sanzio, cu elemente ferrareze, florentine și din Italia centrală, a realizat un tip de frumusețe feminină care, ca nimeni altul, a ținut fericita cumpănă între chemările instinctuale ale vieții și exigențele cele mai reflexive ale artei. Și la fel a izbutit în tipurile sale de tineri sau de bătrîni — căci nimeni, într-adevăr, în afară de Leonardo, n-a conceput exemplare mai seducătoare și mai maiestuoase. Numai în reprezentarea vîrstei virilității Rafael a fost poate mai slab și, încă, acest lucru nu-l pot afirma cu certitudine.

Dar o surpriză ne așteaptă. Acest pictor al cărui temperament ni-l putem imagina mai curînd languros, complăcîndu-se în reprezentarea unor ideale grădini ale Hesperidelor, idilic, virgilian, atunci cînd voia, era în stare, să fie nu numai mare prin concepțiile sale — lucru pe care-l știm — dar și sever, impasibil, liber de orice altă năzuință în afara interpretării obiectului din fața ochilor săi. Și într-adevăr nu există portrete superioare celor ale lui Rafael în ce privește fidelitatea reprezentării însușirilor fizice și spirituale. Ele sînt fidele chiar și în sensul unei literale veracități, observate într-o lumină sfredelitoare, dar reconstruite cu o energie totodată intelectuală și artistică, ce le situează, în acest gen, printre constelații. E nevoie să dăm exemple ? Să ne amintim, în *Stanze*, diferitele portrete ale lui Iuliu al II-lea ; crudul rafinament al bustului *Tînărului cardinal* de la Prado ; chipurile geniale ale lui Navagero și Beazzano ; adipozitatea lui Leon al X-lea, brutală și totuși nu întru totul respingătoare ; și deasupra tuturor, maiestuosul portret al unei tinere matroane romane — așa cum Cornelia trebuie să fi arătat — cunoscută la Pitti sub titlul de *La Donna velata.*

XV

Dar oare în aceasta constă întreg meritul lui Rafael, în faptul de a fi fost un ilustrator seducător, cel mai seducător din cîți am avut vreodată? Să ne imaginăm că această lume, avînd la originile ei antichitatea și Renașterea, lume în care trăim încă, s-ar prăbuși ; că s-ar sfărîma acel infinit lanț de asociații, ale cărui verigi au fiecare puterea de a ne face să tresărim de bucurie vitală ; să ne imaginăm că vulgaritatea în sfîrșit va birui, nemaistăvilită ca în timpul Revoluției franceze de cîteva sublime locuri comune și că va impune convingerea că omul se hrănește numai cu pîine ; sau, și un mai rău destin, să ne imaginăm că, în mai mult decît trimilenarul dar încă nehotărîtul conflict dintre Europa și Asia, mica Europă va sfîrși prin a sucomba sub barbari ; atunci, presupunînd că o altă cultură va lua naștere, că în ea se vor ivi oameni capabili de a prețui arta, dacă prin minune operele lui vor supraviețui, ce vor putea aceștia descoperi la Rafael ? Ca ilustrator, el n-ar putea semnifica, în cel mai bun caz, mai mult decît ceea ce, ca simpli ilustratori, marii artiști ai Chinei și ai

Japoniei semnifică pentru noi. El n-ar da formă idealurilor acestor oameni, nu le-ar exprima aspirațiile, n-ar evoca în spiritele lor subtil cumpănitele senzații, sentimente și vise, captive din anii copilăriei în limbul inconștientului, și așteptînd un artist să le scoată la lumină. Ei ar putea prețui operele lui Rafael așa după cum noi, care nu știm nimic sau aproape nimic despre miturile, poezia sau istoria Chinei și Japoniei, admirăm totuși arta acestor țări — ca pură artă —, independent de orice accidente și circumstanțe, dedicîndu-se misiunii divine de a intensifica procesele noastre vitale și mentale. Și din acest punct de vedere al artei pure, ce supremă calitate distinctivă vor descoperi ei în Rafael? Cei care ar fi destul de inteligenți pentru a-și continua investigațiile, după ce-l vor afla deficient în privința calităților esențiale în artele figurii și apoi, la fel, în ce privește însușirile unui mare meșteșugar, vor sfîrși prin a conchide că Rafael Sanzio a fost cel mai mare maestru al compoziției — considerată atît ca grupare, cît și în sens spațial — pe care l-a dat vreodată Europa.

Ce este compoziția spațială știm acum și nu e nevoie s-o mai discutăm aici. Va fi de ajuns să examinăm cîteva din capodoperele lui Rafael, așa cum ne-am ocupat mai înainte de ale lui Perugino. Cea mai timpurie și poate cea mai gingașă revelație a darurilor lui Rafael, o vom afla în al său *Sposalizio* (Pinacoteca Brera, Milano). În privința compoziției spațiale, ea nu este, esențial, decît o variantă a frescei lui Perugino din Capela Sixtină, pe care am analizat-o; aceleași grupuri în primul plan, aceleași distanțe în perspectivă, același mod de a închide orizontul printr-un templu cu cupolă. Elementele și principiul rămîn aceleași, dar spiritul este altul. Un mai subtil sentiment al spațiului, un mai mare rafinament, chiar o anume prețiozitate, dau acestui *Sposalizio* o fragranță, o prospețime, care nu sînt în fresca lui Perugino. În fața picturii tînărului Sanzio, trăiești fiorul pregnant al unor senzații transfiguratoare; ca și cum în zorii zilei, în aerul rece și pur, te-ai trezi deodată în prezența unei lumi mai frumoase, în care chipeșe făpturi umane iau parte la o grațioasă ceremonie, în timp ce, dincolo de ele, întinse, armonioase depărtări se pierd, una după alta, spre zarea cea înaltă.

Am comparat efectele spațiale ale marii fresci a lui Perugino, cu o cupolă cerească; dar acest lucru e susceptibil a trece neobservat, dacă nu privești cu o atenție concentrată. Rafael, poate mai puțin conștient de ceea ce voia să obțină, produce un efect similar, însă inevitabil și mai grandios. Să privim, în *Stanze*, la acea maiestuoasă teofanie cunoscută sub numele de *Disputa*. Pe culmile Olimpului, zeii și eroii sînt adunați la sfat. Ei sînt în așa fel grupați, încît cea mai evidentă arhitectură n-ar putea indica mai bine profunzimea și sfericitatea unei cupole; dar nici o cupolă arhitectonică n-ar putea atît de bine comunica sentimentul imensității, al unei imensități totuși comensurabile, adică al familiarității spațiului. Cum ne simțim mai mari, mai puri, transfigurați, într-adevăr, în fața acestei fresce!

În *Disputa*, formele sînt de-o nobilă inspirație, așa cum sînt totdeauna în cele mai bune opere ale lui Rafael. Dar să ne închipuim că spațialitatea din jurul lor ar fi abolită. Ce-ar deveni solemna demnitate, gloria pe care aceste figuri le emană? Ar dispărea asemeni divinității de pe chipul unui zeu. Și cealaltă frescă, *Școala din Atena*, ar suferi și mai mult de pe urma unei astfel de amputări. Se păstrează un carton cu un studiu, cuprinzînd numai figurile, și avem și pictura lui Rafael. Cît de banale și de un ordin secundar sînt figurile singure; și cum se transformă ele sub acele sublime arcuri, poate cele mai grandioase arcuri concepute vreodată! Și nu numai figurile sînt înnobilate, ci noi înșine, cei care le contemplăm. Asemeni unor semizei ne simțim în acest aer mai diafan și mai pur!

Și ce imense decorații pentru o asemenea încăpere! Într-o cameră de dimensiuni destul de modeste spre a ispiti un decorator: *Disputa* și *Școala din Atena*, *Parnasul* și supraperetele în potcoavă ocupat de *Justitia*, creează întreaga libertate aeriană a unui eden, în care omul nu mai e supus grijilor sordide, nici hăituit de meschinele lupte, în care gîndirea și arta sînt singurele lui ocupații.

Pentru că Rafael n-a fost numai cel mai mare artist al compoziției spațiale ce a existat vreodată, dar și cel mai mare maestru al compoziției în sensul obișnuit, al distribuirii și grupării. Înainte de a părăsi *Stanza della Segnatura*, să mai privim *Disputa*. Să remarcăm echilibrul maselor în jurul ostiei, înspre care converg toate liniile. Ochii noștri trebuie să se oprească asupra ei. Sau în *Școala din Atena* să remarcăm cum toate direcțiile converg către Plato și Aristotel, acest efect fiind intensificat de arcul mai îndepărtat ce îi încadrează. E efectul pe care l-am aflat în *Necredința sfîntului Toma*, dar aici înălțat la o scară cosmică. Pe plafonul aceleiași *Stanza* se află o *Judecată a lui Solomon*. Văzut-ați vreodată suprafață mai bine umplută, o grupare mai clară și un mai perfect echilibru al maselor? Un efect analog puteți vedea la Farnesina, unde o suită de triunghiuri concave sînt atît de admirabil acoperite cu picturile diferitelor istorii ale lui Psyche, încît ai impresia unor ferestre prin care scenele îți apar aievea și nu a unor penibile spații, fără speranță de a fi rezolvate pictural.

Dar oricît de greu ar fi să acoperi spații ingrate ca acestea, e mult mai dificil să tratezi un grup, chiar și o singură figură, astfel încît, dominînd perfect spațiul ce ți se oferă, ele să nu devină prea abstracte, schematice și țepene, ci să sugereze o mișcare liberă, să evoce un spațiu inconjurător, plin de aer și soare. Cine privind *Madonna del Granduca* a băgat de seamă că figura nu-i reprezentată în întregime? Atît de desăvîrșit e compusă, încît atenția e pe de-a-ntregul absorbită de modul în care sînt grupate capetele, de echilibrul între brațul drept al Fecioarei și corpul pruncului. Nimeni nu se simte îndemnat să se întrebe cum ar putea fi întregită figura. Și remarcați cît de la largul ei stă ea în panoul care abia are lărgi-

mea spre a o cuprinde, fără a o înghesui, dar și fără a sugera spațiu de prisos.
Dar oricît de mare ar fi plăcerea de a vedea un singur grup perfect închis în limitele unei suprafețe, ea este cu mult mai mare în cazul unui grup care domină un peisaj. Rafael a încercat de mai multe ori să obțină acest efect — ca în *Madonna del Cardellino* sau în *Madonna del Prato*, dar numai o singură dată a izbutit pe deplin, în *La Belle Jardinière.* Aici întîlnim negarea absolută a tratării în *plein air* a figurii. Madonna se află sub cupola cerului și o ocupă în întregime, cu aceeași subtilitate pe care am remarcat-o în panoul *Madonnei del Granduca;* numai că aici avem spațiul deschis, liber, întregul univers, și o creatură umană dominîndu-l. Ce scară grandioasă de proporții ne e sugerată ! Nu încape îndoială că relația spirituală dintre om și spațiul înconjurător este realizată aici în singurul fel în care omul — cîtă vreme nu se va prăbuși în barbarie sau știința nu-l va dezumaniza — o va simți necontenit. Și nu ceea ce omul știe, ci ceea ce anume simte, constituie obiectul artei. Restul nu e decît știință.

XVI

Spre a rezuma: Rafael n-a fost un artist în sensul în care au fost Michelangelo, Leonardo, Velázquez sau chiar Rembrandt. El a fost un mare ilustrator și un mare maestru al compoziției spațiale. Dar succesul pe care l-a dobîndit a constituit însăși ruina sa. Obligat în ultimii ani ai scurtei sale vieți să lucreze în pripă, conducînd o mulțime de colaboratori, rareori avînd răgazul să mediteze asupra lucrului său, el a fost prea grăbit spre a mai realiza efectele ilustrative și spațiale ce-i erau proprii; astfel că cea mai mare parte din operele sale tîrzii sînt lipsite de amîndouă aceste calități, în a căror artă el a fost în chip firesc maestru. Și dacă așa s-a întîmplat cu el, cu aît mai rău se va întîmpla cu discipolii săi, cu executanții, educați în iureș și zarvă, dintre care nici unul n-a avut talent, nici în arta ilustrației, nici în cea a compoziției spațiale! Și într-adevăr nimic mai insipid ca operele lor! Ei nu au nimic din acel sentiment al spațiului ce ne atrăgea chiar și la cei mai slabi discipoli ai lui Perugino; nimic din acel încîntător colorit ce nu lipsește nici celor mai mărunți pictori venețieni. Nici o mirare dacă Giulio Romano, Perino del Vaga, Giovanni Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio și mizerabilii lor discipoli au fost dați uitării. E tot ceea ce li se cuvenea.

Să nu păstrăm numele lor în minte, cînd ne gîndim la artiștii din Italia centrală, ci numele strălucitei pleiade de mari ilustratori, de mari artiști ai picturii de figuri, ai compoziției spațiale, în frunte cu luminoasele genii ale lui Duccio și Simone Martini, ale lui Piero della Francesca și Signorelli, Perugino și Rafael.

Cartea a IV-a

PICTORII ITALIEI DE NORD

[1907]

Cartea a IV-a

PICTORII ITALIEI DE NORD

[1907]

Pictura Italiei de Nord a împărtășit soarta artei medievale italiene, cu izbînzile și căderile ei. Ea a fost trezită la viață de strălucirea bizantină emanînd din opera lui Duccio, și stimulată, ca și în restul Peninsulei, de geniul lui Giotto. În numeroase necunoscute bisericuțe din regiunile milaneze, veroneze și padovane se păstrează pînă azi fresce nu mai puțin interesante decît media decorației murale contemporane din Florența și Siena. Dar în vasta regiune dintre Alpi, Apenini și mare, nici o personalitate artistică importantă n-a apărut pînă ce, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, Altichiero Altichieri din Verona n-a început să-și practice arta sa*. Singurul fragment important ce ne-a rămas de la el, în orașul său natal, fresca din Santa Anastasia, în care trei gentilomi din familia Cavalli sînt înfățișați Madonnei de către sfinții lor patroni, este desigur una din puținele mari opere de artă din ultimii ani ai secolului al XIV-lea. Ampla simplitate a desenului, heraldica somptuozitate a costumelor, măreţia sfinţilor, impresionanta frumuseţe a Fecioarei, suavele chipuri ale îngerilor, totul asigură pictorului un loc printre discipolii lui Giotto, care nici la Florenţa n-ar fi fost inferior celui al altora, nici chiar celui al lui Orcagna, cu care Altichiero seamănă în chip surprinzător. Sămînţa lui Giotto, sîntem tentaţi să credem, a găsit aici un pămînt mai fertil. Dar entuziasmul descreşte în faţa frescelor din Padova. Este adevărat că, în ceea ce priveşte culoarea, ele întrec orice pictură florentină din acei ani: sînt mai somptuoase, mai nuanţate şi, în totul, mai armonioase. Iar ca desen, exceptînd pe Orcagna, nu se pot asemui cu nici o operă toscană contemporană. Totuşi, cu toate meritele lor, ele nu rezistă comparaţiei, pentru că nici un artist toscan de seamă n-ar fi însoţit calităţile pe care le au de atîtea defecte.

---

* Din nefericire, majoritatea operelor sigure ale lui Altichiero iar contribuția pictorului la Verona a fost distrusă cele două cicluri de fresce de la Padova este incertă. Compatriotul său D'Avanzi a lucrat cu el, și au avut loc multe vane încercări de a atribui unuia sau celuilalt o parte sau alta. Sînt desigur mici deosebiri de calitate, dar mintea inspiratoare și călăuzitoare este una singură și fără îndoială este cea a lui Altichiero. Pentru ce ne interesează aici, picturile de la Santo (Antonio di Padova) și din alăturata capelă a sfîntului Gheorghe, le putem considera ca operele sale.

Calităţile lor, în afara celor pe care le-am pus în evidenţă în descrierea frescei de la Verona, consistă în limpezimea naraţiei, în eficacitatea grupării maselor şi în simţul nuanţat al distanţelor. Compoziţiile şi tipurile fizionomice sînt atît de vii şi de memorabile încît şi-au lăsat pecetea asupra picturii veroneze cîtă vreme ea a fost vrednică să poarte numele de artă, şi au furnizat Padovei şi chiar Veneţiei unele din cele mai admirabile motive ale respectivelor şcoli. Arhitectura e tratată cu afectuoasa precizie a unui Canaletto, iar perspectiva, deşi naivă şi nesprijinită pe principii matematice, rareori e greşită. Portretele nu sînt numai viguroase, sincere, pline de demnitate, dar sînt şi individualizate pînă la ultima limită ce-o permitea atunci ştiinţa formei; iar la aceste daruri ale observaţiei directe se adaugă o putere de a reprezenta lucrurile vizibile întrecută numai de Giotto.

Altichiero îmbină cu aceste însuşiri un număr de defecte ale pictorilor de la sfîrşitul secolului al XIV-lea, care numai astfel pot fi apropiaţi de el. Asemeni lor, iubeşte cu exagerare costumele bogate şi zorzoanele, se complace în amănunte triviale, se preocupă exagerat de culoarea locală. Îi lipsește puterea de a discrimina, de a emoționa, nu izbutește să surprindă semnificația spirituală. Pînă-ntr-atît e copleșit de accesorii, încît caraghioasele trivialități pe care viața le strecoară perfid în cele mai sublime evenimente sînt tratate cu mai multă grijă decît figurile principale. Astfel, dacă grupează bine masele, el e în același timp prea zelos în acumularea detaliilor spre a nu-și supraîncărca compozițiile. Nici una nu are acea fericită plenitudine care ne face să ne simțim respirînd mai ușor și mai liber înaintea celor mai bune compoziții ale unui Giotto, Simone Martini sau Orcagna. Altichiero reduce *Răstignirea* la ceva nu prea departe de o scenă de tîrg și privitorul riscă să uite de figura crucificatului, deoarece atenția îi este furată de un cîine bînd apă dintr-un șanț, de o arătoasă matroană ce tîrăște de mînă un copil îndărătnic sau de o babă care își suflă nasul. Artistul e atît de puțin interesat de înalta economie artistică, încît o abandonează mereu pentru mòdele efemere ale zilei. Una din aceste mode era plăcerea de a reprezenta variatele și pitoreștile costume ale vremii și Altichiero își îmbracă figurile în consecință, sacrificînd acestor fleacuri orice putere de a impresiona; deși, uneori, parcă spre a demonstra că de fapt poate mult mai mult, el își drapează implacabil protagoniștii, fie sfîntul Gheorghe, sfînta Lucia sau sfînta Caterina, cu acea amplitudine, simplitate și hotărîre proprii marii maniere a lui Giotto. O altă modă a vremii era cea care ar putea fi numită «culoarea locală», îndreptarea atenției asupra caracteristicilor izbitoare ale locurilor și vremurilor. Și cum aproape întreaga istorie sacră și multe legende hagiografice se petrec în Orient, Altichiero nu pierde prilejul de a introduce chipurile calmuce, cu cozi, ale celor mai vestiți orientali ai acelei vremi, cuceritorii tătari. Dacă inchiziția ar fi fost atunci tot atît de activă cum avea să fie peste două sute de ani, primul mare pictor veronez ar fi trebuit să răspundă în fața tribunalului ei la acuzații tot atît de numeroase și de întemeiate ca cele aduse ultimului mare maestru al acestei școli. Să ne amintim într-adevăr că Paolo Caliari a fost chemat în judecată pentru faptul că a populat a sa *Cină în casa lui Levi* — o mult mai puțin solemnă temă decît cea tratată de Altichiero — cu pitici, papagali și nemți. Defectele lui Altichiero, o repet, lesne pot fi întîlnite și la toscani, dar nu îmbinate cu însușirile sale. Se cuvine să insistăm asupra acestui punct, pentru că îl vom descoperi drept o caracteristică eminentă a celor mai mulți dintre pictorii Italiei de nord. Ei sînt înclinați să iasă adesea din tonul spiritual al operei, cu dificultate mențin atmosfera morală și emoțională, sînt mai activi cu mîinile decît cu mintea. Ai fi tentat să gîndești că pentru ei, ca într-adevăr pentru toate popoarele nordice, pictura era mai curînd o chestiune de reflectare materială decît de delectare și sublimare intelectivă. Spre a confirma această generalizare n-ar fi greu de presupus, că, dacă Altichiero și Paolo ar fi trăit unul în epoca celuilalt, n-am fi băgat de seamă deosebirea: cu alte cuvinte, Altichiero să fi trăit în secolul al XVI-lea, ar fi fost un Paolo, iar Paolo în secolul al XIV-lea, un Altichiero.

II

De-abia sfîrșise să acopere spațiile murale cu alaiurile și întîmplările vieții medievale, și misiunea lui Altichiero era și preluată de cel mai faimos discipol al său din Renaștere, Antonio Pisanello. Majoritatea lucrărilor acestui artist, de fapt toate decorațiile marilor case aristocratice și ale palatelor publice, au pierit. Chiar și acum, după serioase eforturi de a aduna membrele risipite ale artei sale, numai șase sau șapte picturi autografe ne sînt cunoscute: două fresce, două subiecte sacre și două sau trei portrete. Renumele-i de pictor a fost apoi eclipsat de faima sa de medalist. Și într-adevăr, din vremurile în care maeștrii greci au modelat medalii pentru orgolioasele lor cetăți, n-a mai existat un asemenea creator de subtile basoreliefuri miniaturale. Deși Pisanello însuși nu și-a semnat niciodată numele fără a adăuga cuvîntul PICTOR, și ca pictor a primit întotdeauna stipendiile principilor și laudele poeților.

Cu toate că era mult mai modern decît predecesorul său, totuși în picturile lui Pisanello nu se afla nici un element care să fi contrariat pe principi și poeți, sau persoanele mai puțin distinse, a căror educație artistică, fără îndoială, atunci ca și azi, consta în a căuta în pictură confirmarea acelor categorii de imagini vizuale cu care fuseseră obișnuiți din copilărie și adolescență. Pisanello, deși se numără printre cele mai mari genii ale Renașterii, n-a rupt deloc cu trecutul. El merge ce e drept mult mai departe decît Altichiero așa cum Altichiero mersese mai departe decît imediații săi precursori; dar nu trădează deosebiri esențiale de intenție sau spirit. Anume pași înainte erau inevitabili, deoarece o poziție greu cucerită de un geniu nu e decît punctul de plecare al celui care îi urmează. Altichiero a observat aparența obiectelor; Pisanello le-a observat mai îndeaproape; Altichiero era capabil de a caracteriza și individualiza, Pisanello a făcut același lucru, dar cu mai mare subtilitate; Altichiero putea reda distanțele destul de bine, Pisanello le reda cu un efect superior. Dar departe de a trăda stîngăciile, luptele neliniștite ale inovatorilor, el are rafinamentul, prețiozitatea ultimei mlădițe a unei nobile stirpe. Evoluția artistică a aflat în el un pictor foarte fericit dotat spre a realiza în pictură o constantă oglindă ideală, a rezultatelor paralele ale evoluției sociale, și anume, asfințitul cavalerismului. Nici o mirare că împreună cu Gentile da Fabriano, cu care avea atîtea afinități, a fost solicitat de nobili și de bogați, și ales să continue curteneasca operă a umbrianului.

Dintre șapte picturi ale lui Pisanello, șase sînt evident opere de curte și subiectele lor fiind mărturia interesului său pentru modul de viață al acestui mediu. Frescele de la Santa Anastasia din Verona sînt reprezentarea unei ceremonii cavalerești, micul sfînt Umbert este un cavaler în costum de vînătoare, iar în altă pictură, de la National Gallery din Londra, figura proeminentă este cavalerul sfîntul Gheorghe, în veșmînt de gală, în picioare, lîngă superbul său cal. Al său *Lionello d'Este*, nu-ncape îndoială, este un mare gentilom, iar portretele feminine, deși mai puțin impunătoare, sînt totuși cele ale unor mari doamne. Singura operă lipsită de un ton evident curtenesc e *Buna Vestire*: era încă departe vremea în care discipolii lui Michelangelo aveau să transforme blînda Fecioară iudee într-o orgolioasă principesă. Dar chiar și această compoziție este împodobită cu figurile militare ale sfinților Gheorghe și Mihai, predilecții sfinți ai cavalerismului.

Ducînd mai departe examenul operelor lui Pisanello vom vedea cît de departe era el de a simți adevărata inspirație a Renașterii italiene. În fresca de la San Fermo, pe care chiar acum am luat-o în considerare, Fecioara, cu mîinile împreunate în poală, nu e nici ca tip, nici ca poză, nici ca siluetă, în mod evident italiană, deși nimic n-ar putea fi mai potrivit cu tradiția medievală italiană ca gestul de prosternare al îngerului vestitor, cu amplul penaj al aripilor sale strînse, cu pletele în vînt, cu lungile straie fîlfîitoare. Camera Fecioarei, cu mult cizelatele sale pandantive gotice, cu tapiseriile și țesăturile ei, amintește de picturile contemporane din îndepărtata Bruges. Sfîntul Gheorghe și sf. Mihail ne duc gîndul înapoi la Altichiero.

Fresca de la Santa Anastasia se află pe ambele laturi ale arcului gotic și la o asemenea înălțime, încît numai figuri mult peste mărimea naturală ar putea fi percepute de cel care privește de jos. Figurile nu numai că sînt mult prea mici, dar artistul nici n-a încercat să le împartă în grupuri distincte, sau să le facă să se desprindă cu claritate de pe fond. Prin mintea lui nici nu i-a trecut gîndul de a compune, de a extrage vreo semnificație eroică. Preocupările sale s-au redus la dorința de a introduce cît mai multă materie pitorească, fără nici o considerație față de exigențele subiectului. În partea din dreapta (care niciodată n-a avut o relație integrală cu cealaltă parte, astăzi aproape invizibilă) nu e nimic care să trădeze că subiectul e istoria sfîntului Gheorghe și a prințesei din Trebizonda. Vedem un cavaler pregătindu-se să încalece. Între calul său, reprezentat din spate, spre a demonstra stăpînirea efectelor de *raccourci*, și calul scutierului, văzut, din motive similare, din față, se află o doamnă de profil, imobilă, impasibilă, într-o rochie cu o lungă trenă. Se găsește aici ca o tipică figurină a nobilei doamne, capul fiind desigur un portret. Cîinii din primul plan nu sînt nelalocul lor; dar prezența unui berbec într-o poziție tot atît de izbitoare, nu poate fi explicată decît prin faptul că Pisanello a cedat unei irezistibile dorințe de a arăta cît de bine știe să picteze. O colină joasă, în al doilea plan, ascunde pe jumătate dantela de piatră a unui grup de castele gotice semănînd cu o torță nupțială, pe care chiar venețienii acelei epoci ar fi ezitat s-o ridice de-a lungul canalelor lor. Pe poarta cetății iese un alai de cavaleri călări, unul dintre ei fiind evident un portret, pe cînd ceilalți sînt, ca și arhitecturile și capul sfîntului Gheorghe, doar invenții modernizate de-ale lui Altichiero. Deasupra acestor cavaleri, pe o înaltă furcă de spînzurătoare, atîrnă doi osîndiți, iar în spate se înalță un țărm stîncos abrupt, la adăpostul căruia o corabie, cu toate pînzele în vînt, se îndreaptă către mal. Un braț de mare mărginit de coline se întinde de-a curmezișul arcului gotic pe care e pictată fresca. De cealaltă parte a arcului, în primul plan, zace stîrvul unui balaur, în mijlocul unei mulțimi de tîrîtoare. Azi aproape complet șterse, și oricum imposibil de descifrat de jos de un ochi normal, aceste creaturi sînt totuși pictate cu o exactitate naturalistă și cu grija minuțioasă a unui miniaturist. Căci, într-adevăr, această minunată frescă este o operă de miniaturist, executată fără a avea în vedere pe privitorul de jos, din biserică, ci așa cum procedează un copist care decorează pagina unui liturghier.

Vom afla aceleași hotărîte trăsături medievale în cele două opere ale lui Pisanello de la National Gallery, amîndouă de dimensiuni efectiv puțin mai mari decît ale unor miniaturi. Într-una, sf. Eustațiu în nobile straie, pe un cal cu bogate valtrapuri, înconjurat de haita sa de ogari și copoi, întîlnește un cerb purtînd între coarne imaginea lui Cristos pe cruce. Voiosul vînător ridică ușor mîna, dar nu trădează alt semn de emoție: o expresie mai mișcătoare, potrivită situației e însă în ochii cerbului. În jurul lor se desfășoară o priveliște minunată: stînci și arbori, fiecare floare și fiecare sălbăticiune de pe plaiuri, fiecare pasăre din aer și de pe rîuri, toate pictate cu acuratețea observației unui naturalist și cu prețiozitatea de tușe a unui miniaturist. Frumusețea detaliilor e infinită, forma și structura fiecărei păsări sau a fiecărui animal în parte sînt reprezentate la fel de admirabil ca și mișcările lor tipice. Ochiul nostru ar putea zăbovi la nesfîrșit asupra lor, captivat de sentimentul propriu al artistului, de însăși convingerea lui că «vocația sa adevărată e imitația fără sfîrșit». Dacă acesta ar fi într-adevăr întreg rostul artei, atunci aceasta ar fi arta supremă. Cealaltă pictură de la National Gallery reprezintă pe Fecioară apărînd, împotriva luminii soarelui, în mijlocul unei glorii de raze, deasupra unei păduri întunecoase, sfinților Gheorghe și Anton Pustnicul. Efectul nobil și sugestiv e produs de extrema simplitate a compoziției și de lumină; dar și aici, încă odată, atenția noastră e atrasă în primul rînd de armura de argint a cavalerului, de uimitorul amănunt al texturii pălăriei sale de pai, și de fioroasa energie a mistrețului ce însoțește pe sihastru sau de heraldicele încolăciri ale balaurului.

Cele trei portrete ale lui Pisanello vorbesc aceeași limbă. Fără îndoială că *Lionello*, din colecția Morelli de la Bergamo, *Prințesa d'Este* de la

Louvre, ca și acea *Tînără Doamnă* din colecția Clarence Mackay din New York sînt cu abilitate și adecvat caracterizate, unul ca individ născut și crescut spre a porunci, celelalte ca niște gingașe tinere fete de neam înalt; dar în toate cele trei panouri, desenele de pe stofe și textura și dantela florilor care decorează fondul, constituie evident primul lucru de care artistul s-a preocupat. Pisanello a avut în mai mică măsură decît Altichiero capacitate intelectuală, simț al semnificației spirituale și alte mari calități de ilustrator, dar în reprezentarea obiectelor din regnul animal sau din natură, el nu e inferior nici unui contemporan al său din lumea întreagă. Într-adevăr, el pictează păsările cum numai japonezii au fost în stare să le picteze, iar copoii săi și ogarii și cerbii n-au fost întrecuți nici chiar de Van Eyck. Locul său e undeva între ultimii miniaturiști franco-flamanzi, ca frații Limbourg, și Van Eyck — mai aproape de cei dintîi — mai curînd decît alături de Masaccio, de Uccello sau chiar de Fra Angelico. El desenează mai precis, pictează mai delicat decît contemporanii lui florentini. Dar pentru ce aceștia sînt de fapt artiști superiori, precursori ai unei noi mișcări, dînd naștere unor artiști tot așa de mari ca ei sau chiar mai mari, pe cînd el rămîne, în chip esențial, un medieval, un mic maestru și arta lui se stinge o dată cu el? Răspunsul la o asemenea întrebare ar cere, spre a fi dezvoltat cum se cuvine, de cîteva ori mai mult spațiu decît a fost hărăzit acestei mici cărți și ar implica importante probleme de estetică și de istorie. Un răspuns amănunțit nici nu-i de gîndit aici, mă voi mulțumi deci cu cîteva sugestii, prevenind însă pe cititor că acestea îi vor fi de puțin folos dacă n-a parcurs precedentele cărți ale volumului.

III

Dacă n-ar fi fost înrîurirea Florenței, și, într-un mai mic grad, cea a antichității, e de presupus că arta lui Pisanello n-ar fi pierit, așa cum s-a întîmplat, fără a avea nici o înrîurire. În privința desenului, el era egal cu frații Van Eyck, iar în pictură le era cu prea puțin inferior. Ceea ce îi lipsea în privința capacității intelectuale, într-o epocă de progres așa cum a fost cea a Renașterii, putea fi eventual recuperat de un mare pictor ce ar fi urmat. Descendentul lui Pisanello în pictura Italiei de nord ar fi trebuit firește să fie un Van Eyck; sau dacă nu un Van Eyck, atunci ținînd seamă de dragostea maestrului veronez pentru animale și păsări, de sentimentul său pentru linie și de suprema prețiozitate a tușei sale, avînd în vedere aceste elemente, urmașul său apropiat, lesne ar fi putut iniția o evoluție destinată a culmina cu un Hokusai. Că Mantegna nu are nici o asemănare cu Pisanello, că nu seamănă deloc cu frații Van Eyck și cu urmașii lor * sau cu Hokusai și precurso-

---

* Frații Van Eyck mă fac să-mi amintesc de cel mai de seamă discipol italian al lor: Antonello da Messina. Ceea ce ne-a rămas de la el confirmă tradiția după care s-ar fi format sub influența lui Van Eyck sau a primului discipol al lor, Petrus Christus, care nu i-au transmis numai secretele unei tehnici extrem de îngrijite, dar și predilecția pentru perspectiva lineară și pentru formele și masele piramidale și conice. În ultimii ani ai carierei sale relativ scurte, Antonello a stat o vreme la Veneția, fiind influențat de Giovanni Bellini mai mult decît i-a fost dat lui să influențeze pe alți venețieni. Creațiile lui tîrzii sînt venețiene în spirit; iar portretele sale se depărtează puțin de cele ale lui Bellini.

Solitar, impersonal, acest artist, ca ilustrator, pare să se înrudească cu Piero della Francesca. El are un sentiment scenic al spațiului; și într-una din picturile sale mai mari, Sf. Sebastian de la Dresda (cealaltă e Buna Vestire de la Siracusa) proporțiile arhitectonice sînt fastuoase și impunătoare. Dar valorile sale tactile nu sînt comparabile cu cele ale unui Piero della Francesca sau ale unui Cézanne; nu sînt superioare celor ale lui Giambellino.

Cu deosebire faimoase sînt portretele: deși, în general, ca opere de artă, mai puțin impresionante decît Madonnele de la München și Palermo, sau decît nobila *Madonna Benson*, azi la Galeria Națională din Washington: creație nu mai puțin singulară decît *Capul de fată* de Vermeer de la Haga, care amintește de Piero della Francesca și-l anticipează pe Cézanne.

rii săi, aceasta se datorește Florenței și antichității.

Arta lui Pisanello, asemeni celei a primitivilor flamanzi, era prea naivă. În dragostea lor pentru natură, ei erau asemeni unor copii care, porniți în prima excursie de primăvară în livada și păduricea din apropiere, culeg toate florile sălbatice, prind în laț toate păsările, îmbrățișează toți copacii și leagă prietenie cu toate pestrițele vietăți ce foiesc prin iarbă. Tot ce întîlnesc le trezește interes și orice poate fi cărat ei iau și duc triumfători acasă. Unei asemenea desfătări de aparența pură a lucrurilor, cei mai de seamă dintre primitivii flamanzi, frații Van Eyck, îi adăugau, e adevărat, daruri spirituale și o rară putere de caracterizare. Ei posedau, așa cum știm cu toții, o tehnică picturală, mult mai înaltă decît orice vis al vreunui toscan. Cu toate acestea, o bună parte, dacă nu întreaga pictură flamandă, în măsura în care nu e contaminată de influențe florentine, are importanță numai prin valoarea sa imitativă și ilustrativă. Acesta e poate motivul pentru care, ca artă, ea a decăzut continuu pînă ce, la un secol numai după moartea lui Pisanello, asfințea la rîndul ei, nelăsînd nimic în urmă, decît minunata sa tehnică. E tot ceea ce primul mare pictor flamand după Van Eyck, Rubens, a putut lua din moștenirea ei: căci în toate celelalte privințe el a fost un italian, iar după Michelangelo, italian drept vorbind însemna florentin.

Ar fi o interesantă digresiune a specula asupra celor ce s-ar fi întîmplat cu Țările de Jos dacă ar fi fost așezate mai aproape de Toscana; și a imagina un Rubens venind nu după Carracci, cînd bătălia avusese loc, ci asemeni lui Mantegna, aproape de începuturile ei. Însă noi ne-am propus să încercăm a descoperi acele elemente destinate să cucerească Europa, de care arta nordică era lipsită în secolul al XV-lea și pe care arta florentină le poseda.

Nenorocirea artei nordice era că, în ciuda calităților ei, nu se întemeia pe nici o idee specific artistică. Era mai mult decît înzestrată în vederea unor țeluri ilustrative; dar îmbătată de propria-i virtuozitate tehnică, s-a revărsat în rudimentare născociri decorative, precum stofele strălucitoare și somptuoasele, splendid pictate draperii. Ne-am putea întreba dacă există la nord de Apenini o singură pictură neinspirată de influența florentină, al cărui desen să fie determinat de motive specific artistice: adică motive dictate de exigențele formei și ale mișcării.

În cele trei cărți precedente am afirmat, explicit sau implicit, că figura umană constituie elementul principal ce stă la baza artelor grafice și plastice. Orice alt lucru vizibil trebuie subordonat omului sau supus dimensiunilor sale. Aceste dimensiuni nu sînt însă în primul rînd morale sau utilitare, deși, la urma urmelor, se află în strînsă legătură cu valorile umane comune. În primul rînd, sînt dimensiuni ale fericirii; nu fericirea figurii desenate sau pictate, ci a noastră, a celor care privim și simțim. Acest sentiment al fericirii e declanșat prin modul în care figura umană ne e înfățișată; și ea trebuie să ne fie prezentată astfel încît, în loc de a recunoaște în ea, generic, un anume tip uman, să fim constrînși, prin construcția și modelajul său, a zăbovi asupra ei, pînă ce în noi se vor naște acele senzații ideate ce ne vor face să trăim un sentiment difuz de fericire rezultat din conștiința dobîndită a unei neașteptat de intensificate și înlesnite activități. Figurile trebuie în așa fel înfățișate încît toate mișcările lor să poată fi imediat realizate ideal, fără nimic obositor și totuși cu ceva din incandescența efortului fizic. În sfîrșit, orice figură trebuie să fie reprezentată în asemenea raport cu fiecare din celelalte figuri din compoziție, încît să nu diminueze, ci să intensifice efectul ansamblului; și în același timp, ea să fie în asemenea raport cu spațiul, încît să nu ne facă a ne simți nici un moment pierduți în vreun gol, și nici înghesuiți în vreo aglomerație. Dimpotrivă, trebuie să avem în fața noastră evocat acel spațiu în care senzațiile noastre ideale de respirație și mișcare, mai degrabă amplificînd decît diminuînd încrederea noastră în stabilitatea pămîntului, să facă în același timp să ni se pară aproape a fi eliberați de tirania împovăratei materii.

Acestor trei moduri de a înfățișa figura umană — care se reduc în fond la unul — le-am dat în cărțile II și III ale acestui volum numele de « valori tactile », « mișcare » și « compoziție spațială ». Și dacă ceea ce am susținut mai sus, și am repetat aici, e adevărat, rezultă că nu este de ajuns a picta naiv ceea ce vedem, sau chiar ceea ce ne evocă fantezia. De fapt, noi vedem mai mult cu mintea decît cu ochii și, fără să-și dea deloc seama, cei naivi sînt amăgiți de un intelect ce-a fost salvat de la transformarea într-un mănunchi de inflexibile convenționalități de către niște sporadice erupții anarhice. Cea mai mare parte a progresului uman s-a realizat prin transformarea convenționalității naive în legi conștiente; și așa s-a petrecut și în artă. În loc de a picta fără discriminare tot ceea ce i se ivește în cale, marele artist, ca printr-o deliberată intenție, alege din masa impresiilor vizuale numai acele elemente care contribuie la realizarea unei opere în care fiecare parte exprimă valori tactile, comunică senzații de mișcare și înalță prin compoziția spațială.

Nu orice figură e aptă să exprime valori tactile, nici orice atitudine să comunice senzații de mișcare, nu orice spațiu e capabil să ne dea sentimentul unei exaltări. Se poate chiar pune la îndoială faptul că elementele din care o operă de artă urmează a fi construită există la origine în natură. « Sălbatecul » nobil, care s-ar părea că oferă un subiect potrivit pictorului, nu e deloc o ființă primordială, ci modelată de-a lungul unor epoci imemoriale de către practica vînătorii, a dansului, a mimicii, a războiului și a oratoriei. Și chiar și așa, rareori s-ar fi pretat prin el însuși unei tratări artistice majore.

Aceste figuri, cu neputință de a fi aflate gata făcute în natură, și rareori întîlnite în timpurile noastre atît de orgolioase, trebuie să fie construite de către artist, iar aceste atitudini descoperite, aceste spații, inventate. Despre modul în care artiștii lucrează în vederea atingerii acestor țeluri, am vorbit în cărțile precedente, destul de succint, totuși mai pe larg decît aș putea face aici. Pentru atari realizări în Europa modernă laudele se cuvin Florenței. Numai aici misiunea artistului a fost înțeleasă cu toate relațiile sale și numai aici s-a aflat o succesiune de creatori capabili să o ia asupra lor și, trecînd-o unul altuia, s-o ducă la desăvîrșire. E adevărat că unii, sătui de a se obosi să-și croiască o cărare prin pădure, au căutat loc de odihnă în primul luminiș ce le oferea imediat lumina unor raze de soare, mîngîietoare adieri, fructe sălbatice. Dar cei puțini care contau, nu s-au dat în lături de a cuceri hățișurile tăindu-și drum spre țelul lor.

IV

Așadar fără Florența, pictura din Italia de nord ar fi riscat să se deosebească prea puțin de pictura contemporană din Țările de Jos sau din Germania. Dar Pisanello încă mai trăia la vremea cînd orașul său natal era invadat de sculptori florentini. Nu erau artiști de primul ordin, dar erau misionarii artei lui Donatello. Acest puternic inovator însuși avea să sosească la Padova cîțiva ani înainte de moartea lui Pisanello și să lucreze aici vreme de un deceniu. El a fost precedat și urmat de unii dintre discipolii săi, ca Paolo Uccello și Fra Filippo, și era mereu însoțit de o ceată de concetățeni ce-i serveau ca ajutoare. Unui atare flux de influență nu i se putea rezista. Totuși el ar fi putut produce numai imitații stranii sau naiv neinteligente, dacă la Padova n-ar fi existat talente superioare celor ale majorității elevilor lui Squarcione. Din fericire anii aceștia erau anii de ucenicie ai unui prinț al artei, Andrea Mantegna.

Abia trecut de vîrsta de zece ani, Mantegna a fost luat ca ucenic de un fel de antreprenor, pe nume Squarcione. Ce fel de pictor era Squarcione, nu știm ; știm doar că angaja lucrări de desen și de pictură, care erau executate de oameni plătiți de el. Se îndeletnicea de asemenea cu negustoria de antichități ; și prăvălia lui era frecventată de lumea cea mai distinsă în trecere prin Padova și de către umaniștii care predau la faimoasa universitate. Era momentul în care în Italia antichitatea devenise o adevărată religie, mai mult chiar, o pasiune mistică ; înțelepții meditau asupra vreunui fragment de statuie romană ca și cum ar fi contemplat o sfîntă relicvă și ardeau de dorința unei comuniuni extatice cu trecutul glorios. Și spre a spori farmecul, acest trecut glorios se întîmpla a fi trecutul propriului lor pămînt.

Crescut printre fragmente de sculpturi antice, într-o prăvălie frecventată de profesori — persoane importante în orice oraș dezvoltîndu-se în umbra unei universități, dar la vremea aceea priviți ca niște hierofanți ai cultului trecutului național — un tînăr de geniu n-ar fi avut cum să nu devină un inspirat fanatic al antichității. O cărare de lumină se întindea în fața lui, la capătul căreia, îndepărtată dar nu inaccesibilă, se înălța cetatea visurilor, năzuințelor și dorințelor sale. De-a lungul întregii lui vieți, Roma imperială a fost pentru Mantegna ceea ce noul Ierusalim a fost pentru puritani sau Vechiul Testament pentru evrei. A o reînvia în plenitudinea strălucirii sale, trebuie să-i fi apărut ca o misiune ce-ar fi putut fi împlinită numai prin străduințele neobosite ale mai multor generații ; dar în răstimp ea putea fi reconstruită în fantezie și viziunea ei fixată într-o formă care să fie în același timp o profeție, un îndemn, și, în ea însăși, o operă de artă desăvîrșită.

Astfel antichitatea a fost pentru Mantegna un lucru deosebit și de ceea ce a fost pentru artiștii contemporani florentini și de ce este astăzi pentru noi. Și dacă s-a ivit vreodată un excelent prilej de a acorda epitetul de « romantic » — care înseamnă, amintesc acest lucru, o aspirație spre o stare de lucruri neîntemeiată pe fapte, ci pe evocări ale artei și literaturii — el trebuie fără șovăire acordat atitudinii lui Mantegna față de antichitate. Îi lipseau cunoştinţele noastre intime şi pozitive. El cunoştea antichitatea vizual, dintr-un mic număr de monede și medalii, din puţine statui și basoreliefuri și din cîteva arcuri de triumf și temple, în cea mai mare parte romane. O cunoştea oral, de la umaniştii padovani, care îl înflăcărau cu dragostea lor pentru poeţii şi istoricii latini. Faptul că primul poet latin fusese un mantovan, iar primul istoric roman, un padovan, fii ai propriului său pămînt, trebuie să fi constituit un puternic imbold pentru patriotismul retrospectiv al lui Mantegna. Nu-i de mirare că Roma i-a dominat toate orizonturile și a însemnat pentru el antichitatea întreagă.

În sentimentul său față de trecutul glorios al Italiei, Mantegna nu a fost numai un romantic, ci un naiv romantic. Cunoștințele sale vizuale fiind mărginite la puține reprezentări plastice, el a uitat, cu ingenuitate, că Romanii fuseseră oameni în carne și oase și i-a pictat ca și cum ar fi fost de marmoră, niciodată altfel decît statuari în atitudini, procesionali în mers, asemeni unor zei în privire și gesturi. Foarte probabil, dacă ar fi fost cu totul liber să aleagă, n-ar fi tratat niciodată alte subiecte decît cele luate din istoria sau literatura romană; și în ultimii douăzeci de ani ai vieții sale, aproape că a reușit acest lucru deoarece, grație în mare măsură chiar propriei sale influențe, latinizarea patronilor săi ajunsese la punctul că și ei preferau teme romane, teme ca « Triumful lui Cezar », « Triumful lui Scipio » sau « Mucius Scaevola ». Nici un subiect, în nici un moment, afară numai ce e drept de portrete, nu a scăpat acestui proces de romanizare. Deși a fost pictor de curte vreme de aproape o jumătate de secol, consecvent cu el însuși, Mantegna niciodată nu s-a revelat ca atare, cu excepția portretelor din « Camera degli Sposi »; și deși pictor de mistere creștine, el trădează un slab sentiment creștin. Oricare din picturile sale religioase le putem aduce ca exemple. În toate, bătrînii sînt niște mîndri, chiar trufași senatori, tinerii sînt chipeși, asemeni unor oșteni, femeile sînt demne sau grațioase. Păşesc pe străzi mărginite de temple, de palate și arcuri de triumf, sau în pietrificate peisaje, ca de basoreliefuri. Nu voi cita opere ca frescele de la Eremitani, care se pretau prin ele însele unei tratări inspirate din antichitate, ci voi atrage atenţia asupra unor subiecte ce pot fi socotite inspirînd mai multă pietate creştină. Vom fi la început oarecum surprinşi să descoperim cît de puţine subiecte de acest gen a tratat Mantegna. Într-o vreme în care cumnatul lui, tînărul Giovanni Bellini și discipolul său, Carlo Crivelli, inspiraţi de ecourile redeșteptării creștine predicate de sfîntul Bernardino, pictau scene și simboluri ale Patimilor, animaţi de o profundă pocăinţă, de o gingaşă pietate și mistică devoţiune, Mantegna se ţinea deoparte, impasibil. Singura *Pietà* pe care a pictat-o, datînd din anii săi de început, deţine un loc subordonat în polipticul de la Brera și nu poate fi comparată cu nici una din interpretările aceleiași teme rămase de la Bellini. Fiecare din cei doi artiști are la National Gallery din Londra o *Rugăciune în grădina Ghetsemani*. Liniștea, solemnitatea, un sens de infinită gravitate a evenimentului, exprimate de unul, nu află nici o corespondenţă în opera celuilalt, în care un gigant de piatră, îngenuncheat în văzul Romei, în mijlocul unei lumi de cremene, se roagă în faţa unor momentan mîhniţi Cupidoni. Acest tablou e vrednic de admirat, din numeroase motive, dar nu pentru spiritul său creștin.

Mantegna a tratat subiecte ca Răstignirea, Circumciziunea, Înălţarea, care oferă de asemeni rare prilejuri pentru exprimarea sentimentelor specific creștine, ca pe niște pretexte pentru descrierea lumii antice. Incomparabila *Răstignire* de la Louvre este, în primul rînd, un studiu de soldat roman. *Înălţarea* de la Uffizi este apoteoza unui atlet roman. *Circumciziunea* din panoul alăturat reprezintă interiorul unui templu roman, cu somptuoasele sale marmori, incrustaţii și decoraţii poleite. Pus alături de panoul lui Ambrogio Lorenzetti, de la Uffizi din Florenţa, cu același subiect, el ar revela imediat deosebirea dintre un artist creștin și unul păgîn.

Și Mantegna n-a devenit, cu anii, mai creștin. Dimpotrivă, a trăit spre a merita mai mult decît Goethe supranumele de « bătrînul păgîn ». În plină maturitate, a pictat un tablou, azi la Copenhaga, reprezentînd un Cristos chinuit, semi-nud, purtat deasupra unui sarcofag de doi îngeri întristați cu aripile întinse. Dacă poți uita expresia vidă de pe fața Mîntuitorului și grimasele demonstrative ale îngerilor, vei putea prețui în voie o compoziție în stare să te înalțe de la pămînt la ceruri, dar nu pe aripile credinței! Sau să luăm tabloul cu subiect mistic, *Imperator Mundi*, fost în colecția Melchett, azi la National Gallery din Londra, pe care Mantegna l-a pictat la o vreme cînd nu mai era tînăr. Puține lucruri, chiar în arta antică, au un aer mai roman și mai imperial decît acest Cezar copil, pe care Mantegna l-a socotit vrednic să pozeze ca pruncul Isus. Din anii săi tîrzii ne-au rămas evidente negări ale creștinismului, ca figurile cu totul romane intenționînd să reprezinte pe Cristos între sfinții Andrei și Longin, sau cele dintr-o altă gravură înfățișînd o sublimă, păgînă *Punere în mormînt.* Nu i se poate afla vină lui Mantegna de a fi romanizat creștinismul, așa cum nu i se poate afla vină lui Rafael de a fi elenizat ebraismul. Într-adevăr, amîndoi au realizat opera lor atît de bine, încît majoritatea europenilor și azi vizualizează* istoriile biblice în forme derivate din cele ale celor doi maeștri ai Renașterii. Și, cu atît mai puțin nu i se poate aduce nici cea mai mică vină lui Mantegna, cu cît este probabil că spiritul creștin nu poate fi ușor exprimat în artele vizuale. Paragrafele de mai sus n-au urmărit să descopere erorile lui Mantegna, ci să arate cum el, ca ilustrator, a căutat să fie pe de-a-ntregul roman.

Chiar dacă ar fi izbutit, poate ne-am putea îngădui să dăm acest lucru uitării, în ciuda celor trei secole de admirație pe care i-a arătat-o o supra-

---

* V. nota pag. 159.

latinizată Europă. Nu mai avem nevoie de reconstrucţiile sale. Cunoaştem aproape ştiinţific aspectele şi caracterul acelei Rome care i-a aprins fantezia. În plus, noi nu ne mai oprim la Roma, ci ne-am întors pînă la marele ei izvor: Atena. Dacă Mantegna mai interesează azi ca ilustrator, aceasta se datoreşte faptului că el nu şi-a atins scopul şi a lăsat în locul unei corecte transcrieri arheologice a vechii Rome o creaţie a propriului său temperament romantic, Roma viselor sale, propria viziune a unei nobile umanităţi trăind cu nobleţe într-un nobil peisaj.

Aşadar atitudinea lui Mantegna faţă de antichitate, spre deosebire de a noastră, a fost romantică; şi ea a fost totodată la fel de depărtată de atitudinea artiştilor contemporani din Toscana. Năzuinţa lui era să reînvie lumea antică; metoda sa era imitarea antichităţii.

Prea puţin au urmărit toscanii aceeaşi ţintă; şi mai puţin încă au împărtăşit ei metodele lui Mantegna. Arta trecutului poate fi folosită în felurite moduri. Cineva ar putea-o folosi aşa cum face copilul cu cuburile de construit. Ele îl ajută să construiască cetatea sa de jucărie; dar aici intervine un fapt de netăgăduit, pe care el ar putea să-l uite sau să fie destul de distrat sau nătîng spre a nu-l sesiza, anume faptul că schema este predeterminată. El va face numai ceea ce se poate face cu cuburile date şi e îndoielnic că ar putea învăţa să construiască altă cetate de jucărie nu din cuburi, ci cu creionul, cu pensula sau chiar din lut. Această folosire a artei vechi poate fi numită arhaistă şi acesta a fost spiritul în care fragmente romane au fost întrebuinţate mereu şi mereu în evul mediu, în special în secolul al XIII-lea, la Rheims, la Capua şi de către cel mai mare sculptor italian dinaintea Renaşterii, Niccolò Pisano. Pe de altă parte, arta trecutului poate fi folosită aşa cum oenologii întrebuinţează azi un ferment de viţă aleasă spre a îmbunătăţi savoarea unui vin stors din struguri obişnuiţi. Aceasta e întrebuinţarea cea mai constantă ce s-a dat artei antice şi este, în anumite limite, o întrebuinţare convenabilă.

Dar cea mai convenabilă dintre toate ar fi aceea de a nu imita trecutul și de a nu căuta să te rafinezi și să te înnobilezi prin el, ci de a descoperi secretul relațiilor respectivei arte cu natura, în așa fel ca și relațiile artei noastre să fie tot atît de rodnice. Mantegna a folosit arta Romei în primul mod arătat mai sus, pe cînd contemporanii săi florentini au căutat să profite de ea numai în celălalt chip. În cele mai serioase opere ale artei figurii, ei s-au ferit cu atîta grijă de orice imitație directă a antichității, încît rareori putem descoperi o urmă a influenței acesteia în sculptura, și încă mai puțin, în pictura toscană din Quattrocento. Cel mult se poate observa că aceste arte au beneficiat de cultul frumuseții fizice exemplificat de vechile marmori și de studiul proporțiilor greco-romane. Mulți dintre pictorii toscani au ilustrat teme direct luate din poezia latină, ca și cele ale lui Mantegna, dar ei au folosit propriile lor imagini vizuale, propriile lor forme și propriul lor accent. Dacă punem picturile lui Pollaiuolo, inspirate de mitul lui Hercule, *Primăvara* și *Nașterea Venerei* a lui Botticelli și *Pan* al lui Signorelli alături de *Parnasul* lui Mantegna, va trebui să recunoaștem că numai opera acestuia e pictată, spre a spune așa, în latinește, pe cînd ale celorlalți sînt în toscană pură. În pictura și sculptura florentină e prezentă rezerva, niciodată diminuată, față de orice imitație directă a antichității. Michelangelo pare mai antic, numai pentru că el a recucerit aproape toate pozițiile antichității. Deoarece căutarea valorilor tactile și ale mișcării, susținută energic și nestînjenită de exigențele ilustrației, tinde să creeze nu numai tipul de figuri, dar și tiparul de trăsături cunoscute drept « clasice ».

În ciuda acestor deosebiri de țeluri și metode între Mantegna și florentini, primul lucrînd spre a reconstrui o lume cum o putea vedea un roman din epoca imperială, și a o reconstrui în respectivul limbaj vizual roman, ultimii străduindu-se să stăpînească forma și acțiunea, ca și desenul bazat pe formă și acțiune, cu toate acestea, Mantegna era îndatorat lui Donatello și concetățenilor acestuia mai mult decît antichității. Lor le datora știința și îndemînarea la care trebuia să recurgă spre a se deosebi de ei și a încerca să fie « antic ». Am avut prilejul să arătăm că în secolul al XIII-lea la Rheims, la Capua, la Ravello și la Pisa, sculptura greco-romană găsise imitatori zeloși. Dar străduința lor era sterilă și Giovanni Pisano, fiul celui mai iscusit și mai conștient dintre ei, își întoarse ochii spre Franța, însă numai spre a deveni cel mai mare statuar gotic. În secolul al XIV-lea, fluxul umanismului începuse să crească. Petrarca, cel mai autoritar adept al lui, care, trebuie amintit, și-a petrecut ultimii săi ani, adorat ca un zeu în viață, sub sunetele clopotelor Padovei, a compus în latină o epopee hărăzită, în același timp, a reînvia amintirea vechii Rome și a crea o pasionată aspirație spre o glorioasă restaurare a ei. Petrarca nu era deloc indiferent față de artele desenului și credem că va fi folosit darurile sale de persuasiune spre a convinge pe artiștii, prietenii săi, să-i urmeze exemplul și să ia asupra lor o parte din misiunea lui. Fără îndoială că avea să eșueze, acest lucru era inevitabil. Un artist care, înaintea lui Donatello, s-ar fi aventurat să imite pe antici, s-ar fi aflat în aceeași situație cu Petrarca încercînd să învețe greaca. Un călugăr calabrez îi citea din Homer și îi da sensul general al narației, dar nu putea să-l învețe să citească singur, deoarece călugărului îi lipsea cunoștința analitică articulată, gramaticală, a limbajului. Un erudit modern, cu același geniu, în locul lui Petrarca, ar fi în stare să stăpînească o limbă pentru care posedă mult mai puține indicații, pentru că el a moștenit tradiția filologică a mai multor generații.

Înainte de a se inspira din arta antică, artistul trebuia să înțeleagă motivele superiorității ei. Nu era îndeajuns să i se închine ca unei creații desăvîrșite a unui trecut glorios. Nici nu era de ajuns s-o admire pentru chipurile ei frumoase și atitudinile sugestive cîtă vreme înșiși sculptorii sau pictorii gotici socoteau de fapt chipurile din arta greco-romană mai frumoase și atitudinile mai sugestive decît în arta lor). Cînd tradiţia vie a unei arte mari a fost distrusă, imitaţia arhaistă a produselor acesteia nu duce spre creaţie mai mult decît imitaţia naivă a naturii. O artă care reînvie trebuie să pornească de la începuturi şi să încerce să pătrundă pas cu pas în ţinutul secretelor constructive. Şi la fiece pas va descoperi în arta antică o indicaţie cum trebuie făcut pasul următor. Progresul unei arte care reînvie în aceste condiţii va fi la fel de rapid ca cel al unui individ care în puţine decenii învaţă ceea ce umanitatea a avut nevoie de mii de secole ca să înveţe. Dar antichitatea, spre a produce acest efect, trebuie să fie accesibilă prin suficiente exemple ale celor mai bune opere ale sale şi trebuie să întîlnească oameni de un viguros spirit independent, pe care capodoperele ei să nu-i ducă la imitaţie.

Donatello şi Brunelleschi, Uccello şi Masaccio trebuie să fi avut independenţă de spirit de vreme ce au izbutit să reziste ispitelor antichităţii; totuşi vom conveni că n-au fost puşi la încercări serioase, pentru că în anii formaţiei lor, oricum, operele de artă antică erau rare şi de o calitate mediocră. Ei au fost siliţi să descopere singuri cele mai multe din secretele creaţiei artistice. Dacă s-ar fi întîmplat altfel, poate că am fi evitat multa osteneală, multa afectare şi multul prost gust. Am putea să ne imaginăm la nesfîrşit tot ceea ce s-ar fi putut întîmpla lui Donatello dacă ar fi cunoscut sculptura fidiană sau — speculaţie şi mai fantastică ! — arta arhaică greacă. Dar el şi concetăţenii săi n-au văzut niciodată marmorele Parthenonului, frontoanele de la Egina şi Olympia, sau basoreliefurile delfice; şi rămîne spre nepieritoare glorie a lor faptul că au ştiut să procedeze mai bine decît să imite exemplarele accesibile ale decăzutei sculpturi greco-romane şi că au cutezat astfel să fie ei înşişi arhaici.

Pentru că nici o artă nu poate spera să devină clasică dacă n-a fost mai întîi arhaică. Deosebirea dintre imitaţia arhaistă şi reconstrucţia arhaică, oricît de simplă, trebuie avută cu claritate în minte. O artă care adoptă pur şi simplu modelele gata făcute ce-i provin din trecut este arhaistă, pe cînd o artă care străbate singură procesul de construcție a figurilor și de descoperire a atitudinilor cerute de prezentarea valorilor tactile și de mișcare, este arhaică. Pe de altă parte, arta care a desăvîrșit acest proces este clasică. Astfel, pe cînd Niccolò Pisano poate fi socotit arhaic, Giotto și elevii săi nu sînt arhaici, ci clasici; și la fel Van Eyck și discipolii săi, sculptorii francezi din secolul al XIII-lea și artiștii chinezi și japonezi ai mai multor secole. Pura artă primitivă sau chiar a sălbaticilor nu este în mod necesar arhaică. Prea puține elemente arhaice sînt în arta egipteană, tot atît de puține în basoreliefurile aztece sau în sculpturile totemice din Alaska. Dimpotrivă, un pictor al secolului nostru, Degas, se poate lăuda că e arhaic. Și bineînțeles mulți dintre artiștii florentini ai secolului al XV-lea au fost arhaici, pentru că ei năzuiau spre un țel pe care nici unul dintre ei nu spera să-l atingă. Acest țel era o artă compusă din nimic altceva decît din elemente specific artistice.

Această definiție ne dă mai mult chiar decît făgăduise, întrucît ne explică pentru ce acordăm atît de multă importanță artei pur arhaice: deoarece o asemenea artă e în chip necesar produsul unei constante străduințe spre realizarea formei și expresiei mișcării. Ea poate să nu izbutească să le realizeze complet; și, prin definiție, ea nu va fi în măsură să le realizeze într-o desăvîrșită îmbinare, pentru că astfel ea ar deveni clasică; ea poate exagera orice tendință pînă la caricatură, așa cum deseori într-adevăr o și va face: dar prin reprezentarea formei, sau a mișcării, sau a amîndorura, ea nu va înceta niciodată de a intensifica sentimentul nostru vital.

Aceeași definiție ne face să înțelegem motivele principale pentru care arta italiană din Quattrocento a fost inferioară artei grecești din urmă cu douăzeci de secole, și de ce nu a ajuns la rezultate atît de importante. Arta Renașterii, deși ignora cele mai bune opere ale antichității, n-a fost totuși destul de hotărît arhaică. Și, într-un anume sens, ea ar putea fi considerată întrucîtva arhaistă, avînd în vedere că nu s-a emancipat niciodată complet de arta trecutului, de propriul ei trecut apropiat, dacă nu de mai depărtatul trecut al Romei. Astfel, în figurile alegorice de pe al său *Mormînt al lui Sixt al IV-lea*, chiar un geniu atît de îndrăzneț și original ca Pollaiuolo nu părăsește întru totul insipida eleganță a perioadei *Romanului Rozei*. Se mai adăuga și dificultatea unor subiecte impuse artiștilor din afară, din motive extra-artistice, subiecte ce comportau o rezistență ce nu putea fi ușor înfrîntă. Artistul arhaic grec fusese mai norocos, bucurîndu-se de incalculabilul avantaj de a avea mînă liberă în făurirea zeilor săi. Grație a sute de motive, artistul grec din epoca pre-phidiană a fost dictatorul teologilor și nu sclavul lor. Înfățișarea și acțiunile zeilor săi, fiind creația unei specifice imaginații vizuale, au constituit în mod necesar un material desăvîrșit pentru sculptor și pictor. Nu la fel au stat lucrurile cu zeii creștinătății, care erau făuriți de către schivnici, mistici, filozofi, logicieni și preoți, și nu de către sculptori sau pictori. Grecii au mai avut și avantajul de a putea crede că zeii lor erau efectiv prezenți în substanța operei lor plastice, în timp ce creștinii, înainte de a putea crede că zeii lor erau măcar reprezentați prin imagini, trebuiau să dovedească aceasta prin valori curente nu lumii frumuseții vizuale, ci celei a misticismului sau celor ale teologiei dogmatice și legilor canonice. Nici o mirare deci că, în condițiile unor asemeni convingeri, Michelangelo nu l-a egalat pe Phidias și că precursorii săi nu s-au putut dedica pe de-a-ntregul artei, asemeni precursorilor acestuia.

Și astfel marii florentini au trebuit să se lupte cu piedicile generate de prea marea reverență față de trecut și de necesitatea în care se aflau de a reprezenta personaje și scene ce-și datorau originea teologiei și nu artei; cu toate aceste obstacole, ei au creat în spiritul cel drept și au fost în chip autentic și robust arhaici; și cu toată ardoarea sa umanistă, Mantegna, fără studiile severe de reprezentarea formei și mișcării, cărora s-a dedicat prin tradiție, dacă nu prin imboldul personal al lui Donatello, n-ar fi fost niciodată în stare să fixeze în imagini adecvate propria viziune a Antichității. La o vîrstă excepțional de precoce, chiar în acel secol de genii foarte timpurii, el a trebuit să devină conștient de propriile-i mijloace și de țelurile sale, și încă de copil a asimilat tot ceea ce îi puteau da maeștrii săi florentini. Dar, deși era înzestrat, în privința elementelor ce constituie esențialul în artele figurii, așa cum poate nu era nici unul din ucenicii acestora, și pe deasupra, dotat cu facultăți picturale necunoscute în Toscana, încă de la primele sale opere ce ni s-au păstrat, Mantegna trădează subordonarea acelor factori esențiali și suprimarea calităților picturale. Suprimarea tendinței sale picturale a fost atît de totală, încît dacă nu ne-ar fi rămas două sau trei desene, schițate fără efort, cu greu am fi putut presupune că această tendință va fi existat. Cît despre formă și expresia mișcării, el pare, chiar înainte de a fi împlinit douăzeci și cinci de ani, să fi posedat aproape tot ce se cuvenea să stăpînească. Progresele pe care le-a realizat mai tîrziu au fost făcute în virtutea potențialului dobîndit, pentru că niciodată aceste lucruri n-au mai constituit pentru el o preocupare importantă. Căci gîndirea sa întreagă era absorbită de țelul său ilustrativ de a reconstrui lumea antică. Nu trebuie adusă vină lui Mantegna de a fi preferat subiectele păgîne celor creștine. Aceasta nu era decît datoria lui de artist. Și putem ușor simpatiza cu pasiunea sa pentru antichitate și să îndrăgim viziunea unei perfecte umanități, dat fiind că dintre toate visele de perfecțiune către care s-a năzuit, al său a fost desigur unul din cele mai sănătoase și mai nobile. Dar i-am putea aduce vină pentru atitudinea necritică pe care a adoptat-o față de antichitate și să ne plîngem de rezultatele ei. Chiar dacă operele de artă pe care le-a cunoscut ar fi fost desăvîrșite, el ar fi trebuit să se străduiască să sondeze secretul puterii lor, mai curînd decît să le copieze formele și atitudinile. Astfel și numai astfel, ar fi tras limpezi foloase. Dar operele antice pe care le-a cunoscut erau, cu rare excepții, de un ordin inferior, produse ale unor succesive copieri din partea mai multor generații. În tipuri și în atitudini, aceste opere, e adevărat, mai rețineau ceva din frumusețea lor primitivă, dar în celelalte privințe erau apatice, fără viață și mecanice. Orbit de pasiunea sa și lipsit de discriminare, cum numai un umanist italian putea fi, Mantegna n-a fost în stare să vadă că modelele sale erau, în totul, în afară de concepție, inferioare operelor semenilor și contemporanilor săi. Considerînd arta antică drept un ferment, a fost desigur o nefericire că l-a extras dintr-un recipient de-atîta vreme răsuflat, încît orice aromă se evaporase. Numai vigoarea și incoruptibilitatea geniului său l-au salvat de insipiditate. Calitățile tușei constituie un dar pe care numai decrepitudinea fizică îl poate aboli și, deși fără îndoială că Mantegna a risipit mult talent în efortul monstruos de a asimila un mod de execuție inferior celui personal, el n-a izbutit să le strice iremediabil.

Oricum, efortul nu l-a ajutat să se depășească. Fără această risipă de energie, zelul experimentelor sale lineare ar fi fost poate încununat de mai mari succese. Nu numai că n-a obținut biruințele unui Botticelli, dar niciodată n-a ajuns la deplina stăpînire a conturului, a liniei funcționale, oprindu-se în dezvoltarea sa la profil, la linia care circumscrie, dar nu modelează.

Un alt factor, înrudit la origine, a contribuit la slăbiciunile sale în ceea ce privește capacitatea de contur a liniei. În efortul de a asimila trăsătura precisă a modelelor sale antice, era de așteptat ca, în loc de a se strădui să dezvolte un canon al figurii umane, drept rezultat al propriei experiențe a formei și mișcării, el să încerce a-l adopta pe cel creat de antici. A reușit foarte bine: dar nu s-a putut opri aici. Oamenii activi nu pot sta liniștiți. Fără nimic deliberat, ba chiar în acest caz cu mai multă hotărîre, ei se avîntă și mai departe pe drumul pe care au pornit. Fericiți dacă e vorba de o adevărată cale largă şi nu de o potecă ce se-nfundă. În toate artele, prea puţine lucruri sînt apte de a fi intensificate; şi o rodnică activitate consistă în a te ocupa numai de unul din aceste lucruri şi a-l explora. Mai există multe alte lucruri, ispititoare şi amăgitoare, care par să făgăduiască o mare răsplată pentru străduinţa depusă. Iar făgăduielile lor nu sînt brusc dezminţite. Perfidia lor rezidă în însuşirea de a părea capabile de a oferi mari cîştiguri; numai că asemeni altor daruri ale duhurilor necurate — aşa credeau străbunii noştri — tocmai ca fructul savuros ce se transformă în pulbere, sau ca vinul rubiniu ce devine abur la atingerea buzelor, aceste cîştiguri se transformă repede în cenuşă. Spre a folosi o altă metaforă, asemenea lucruri nu aduc interese investiţiilor, ci rambursează capitalul atît de diminuat, încît cîteva succesive operaţii îl reduc la neant. În artele figurii operează aproape irezistibil tentaţia de a prelua forme şi atitudini gata elaborate. Cu ajutorul lor, ai impresia că dobîndeşti repede farmec, frumuseţe şi demnitate. Din nefericire, formele şi atitudinile sînt lucruri ce nu îngăduie intensificare, ci numai schematizare, iar Mantegna, în măsura în care le-a preluat din arta antică ca pe un canon gata făcut, a tins să le reducă, în ciuda unor evidente aparenţe contrarii, la pură caligrafie. Deoarece conturul fiind linie funcţională, linie care evocă forma, dîndu-i pulsaţia vieţii, nu poate fi găsit angajîndu-te pe drumul ce duce într-o direcţie opusă!

Facilitatea şi acel aspect de perfecţiune ce caracterizează primele etape ale decadenţei sînt apte a fi luate drept simptome ale procesului contrar, în special cînd e vorba de un artist de asemenea robusteţe şi asprime ca Mantegna. Dar alte neajunsuri rezultînd din imitarea antichităţii se simt la el din plin şi mai evident. Am notat mai sus tendinţa sa de a picta oamenii, ca şi cum ar fi fost făcuţi din marmoră colorată, mai curînd decît din carne şi oase şi am remarcat că aceasta s-a datorat poate modului său naiv de a gîndi asupra celor antici — acei antici, a căror reînviere era țelul său suprem — ca și cum aceștia ar fi avut în viața reală acel singur aspect pe care el îl cunoscuse, aspectul marmorelor din statui sau basoreliefuri. Putem foarte bine să admirăm și să ne placă aceste creaturi cînd sînt învestite, așa cum sînt deseori în primele opere ale lui Mantegna, cu toată strălucirea și grația și chiar gingășia unor ființe umane, construite însă dintr-o materie mai trainică, mai incoruptibilă. La asemenea creaturi calitățile umane au o mai mare putere de a ne mișca, la fel cum expresia gingășiei e mult mai emoționantă într-o poezie ca cea latină, pentru că nimic nu ne îngăduia s-o așteptăm de la oameni ca romanii și de la ferm lapidarul lor limbaj. Nu i-am găsi vină lui Mantegna în această privință, dacă adeseori el n-ar dezvălui o grosolană și chiar vulgară inspirație din sculptura post-augustană. Și apoi, e un lucru excesiv a-ți fixa atenția atît de riguros asupra unor bărbați și femei de marmoră, pînă la a nu mai privi deloc viața, singurul domeniu inepuizabil de studiu, de experiment, de inspirație. Am putea fi tentați să ne îndoim că Mantegna a văzut vreodată cu proprii săi ochi — deoarece îndrăznesc să cred că un om poate fi un artist de înalt, poate chiar de suprem rang și totuși să nu vadă niciodată cu proprii săi ochi — dacă, în portretele sale din *Camera degli Sposi* și în alte lucrări, n-am găsi dovezi că poseda o aproape neîntrecută putere de observație directă. E profund regretabil că a lăsat-o deoparte, rămînînd orb la orice lumină nereflectată de basoreliefurile romane.

Căci basoreliefurile romane au pus cu timpul din ce în ce mai multă stăpînire asupra spiritului său. Aici găsea el formele, aici substanțele, aici compoziția lumii sale ideale și pare să fi sfîrșit în a vedea nu tridimensional, ci în raport cu relațiile spațiale subtil artificiale ale basoreliefului. În ultimii săi ani, respingînd orice varietate cromatică drept o netrebnică vanitate, el a pictat din ce în ce mai mult monocrom, sfîrșind cu picturi în tonuri de piatră ca *Triumful lui Scipio* de la Londra, *Jude-*

cata lui Solomon de la Louvre sau *Iudita* de la Dublin. Trebuie adăugat că aceste opere de sfîrșit ajung în chip primejdios adevărate reproduceri ale reliefurilor antonine. Dar de această rușine a fost salvat în anume măsură de geniul său și, mai mult chiar, de modul nervos de a contura siluetele pe care îl deprinsese de la Donatello.

O prea mare evlavie față de antichitate a împiedicat pe Mantegna în toate mișcările sale, stăvilind în orice direcție libera sa dezvoltare și alterînd cursul natural al geniului său. Acesta, totuși, era atît de prodigios, încît, în ciuda legăturilor sepulcrale care îl înlănțuiau, el izbutea să țîșnească și să umble mai liber decît cel al multora care nu erau în același grad cu el prizonierii lor înșile. Mai este însă ceva de adăugat la inventarul erorilor lui Mantegna, și aceasta se referă la subiectele pe care el le-a ales. Rivalii săi florentini rareori uitau că adevăratele triumfuri ale artei erau rezervate celor care exploatau elementarele, eterne, inepuizabile resurse ale formei și mișcării; și de aceea nu scăpau niciodată o împrejurare oportună ce li se oferea de a compune în funcție de acestea, iar atunci cînd nu li se prezentau asemenea împrejurări, știau să le creeze singuri. Botticelli, chiar cînd subiectele îi erau date, cum fără îndoială a fost cazul cu *Primăvara* și *Nașterea Venerei*, a realizat creații de o valoare decorativă atît de pură, încît simplul material ilustrativ a dispărut complet. Și mai grăitor e cazul lui Pollaiuolo. Și el iubea antichitatea. Dar băgați de seamă ce teme alegea ca s-o ilustreze: «Lupta gladiatorilor» și «Muncile lui Hercule». El alegea teme ce se dizolvau fără reziduuri în valorile de formă și mișcare, creînd ele însele necesarele forme, atitudini și relații. Dar Mantegna era legat și aici de mîini și de picioare. Hotărît să facă să reînvie antichitatea, el n-a mai meditat îndeajuns ce anume subiecte, forme și atitudini erau cele mai apte spre a facilita creația unor adevărate mari opere de artă. Umanistul din el ucidea necontenit pe artist. În consecință, cu toată măreția și poezia lui, el n-a realizat niciodată o compoziție care să se apropie de *Lupta gladiatorilor*, nici o pictură care să rivalizeze cu *Primăvara*. A sa *Luptă între Virtute și Viciu* e sufocată de materialul ilustrativ și chiar *Parnasul* irosește atenția prin diferite episoade arheologice, așa cum fără respect pot fi numite, lipsite fiind de orice relații artistice cu motivul principal al compoziției.

Acestea sînt, pe scurt, cele ce am avut de spus despre Mantegna, un maestru pe care atît de mult îl iubesc și îl venerez. Poate cititorul va fi ajutat să înțeleagă mai bine punctul meu de vedere asupra artei lui, dacă voi adăuga că esențial, deși pe o treaptă mult superioară, Mantegna pare a nu fi prea mult deosebit de un mare artist al zilelor noastre. Ca și Burne-Jones, el a fost arhaist, mai curînd decît arhaic, în intenții, și romantic în atitudinea sa față de trecut; și asemeni lui Burne-Jones, el a substituit o viziune schematică unui remarcabil dar de observație.

A fost un mare păcat că un geniu atît de dăruit și-a rătăcit drumul. Dacă și-ar fi închinat toate energiile adevăratelor probleme ale picturii ca artă a figurii, Mantegna ar fi putut nu numai să creeze capodopere intrinsec superioare, dar și să transmită generațiilor următoare un sentiment riguros al construcției care să înalțe nivelul tuturor școlilor Italiei de nord și să prevină moliciunea figurilor unui Correggio și slaba articulație a celor ale unui Veronese. Așa cum a fost, Mantegna n-a făcut aproape decît să contribuie la o schimbare a modului de a vizualiza și să lase moștenire pasiunea lui pentru antichitate. În mare măsură lui i se datorește faptul că regiunea în care a trăit a fost aceea care a educat și a importat pentru lucrări artistice pe cei mai arhaizanți sculptori, meșteri în bronz și arhitecți ai Renașterii. Dar urmași direcți el n-a lăsat. Și numai ca ilustrator și-a perpetuat influența asupra picturii. Cultul său pentru păgînism a pregătit drumul *Concertului cîmpenesc* al lui Giorgione și *Bacanalelor* lui Tițian.

V

Ajuns aici, criticul din secolul al XVIII-lea, subtil și în același timp rațional, și-ar fi îndreptat atenția mai întîi spre Leonardo și apoi spre Correggio. Mărturisesc că invidiez pașii gigantici pe care erau în stare să-i facă criticii din trecut spre a trece de la o culme la alta, nebăgînd în seamă tot ce se află între ele. Orice pictură care îi interesa o atribuiau unui maestru faimos, iar dacă pictura se întîmpla să fie de origine lombardă, trebuia să fie un Mantegna, un Leonardo sau un Correggio. Atribuțiile lor erau foarte adesea greșite, dar atitudinea lor era esențial justă. Obiecțiunilor noastre, ale cunoscătorilor de ultimă oră, ei le-ar fi putut răspunde că arta nu formează o excepție față de restul intereselor lor, care erau toate de natură intelectuală, și că din punct de vedere intelectual, are puțină sau chiar nici o importanță dacă ai atras atenția asupra unor pictori ale căror opere pot fi ușor asimilate cu cele ale celor mai faimoși colegi ai lor. Poate o astfel de atitudine era prea raționalistă și prea orgolioasă; dar ea contrastează împrospător cu examinarea microscopică și cu metodele dibuitoare de care sîntem azi afectați. Dacă am putea reveni la o asemenea atitudine, ne-am putea consacra timpul ce ne-ar rămîne adevăratului studiu al artei.

Studiul asupra artei, deosebit de fanteziile despre artă ale amatorilor și de cercetările biografice ale eruditilor, va fi, în primul rînd, un studiu al ideilor specifice care capătă formă în operele de artă. Din acest punct de vedere, nu se poate spune nici un lucru despre contemporanii din Italia de nord ai lui Mantegna, care să nu fi fost spus despre el, care îi subsumează pe toți. Țelul lor, dacă vor fi avut unul, nu era deosebit de al lui. Cei mai mulți dintre ei l-au urmat. Puțini au mers pe propriul lor drum, restul au bîjbîit ori s-au clătinat independent, dar cu toții în aceeași direcție. Ar fi greu să descoperi la ei o singură idee — lucru prin care înțeleg, în artele figurii, un motiv care să exploateze posibilitățile expresive ale formei și mișcării — pe care Mantegna să n-o fi speculat mai bine. Cel ce studiază arta poate ignora foarte bine pe acești artiști minori; dar printre studioși sînt prea puțini cei pentru care arta nu are altă semnificație decît ca artă. Cei mai mulți sînt diletanți fanteziști sau pedanți, și pentru ei, ca unul dintre-ai lor, voi vorbi acum despre pictorii quattrocentiști din valea Padului.

VI

Printre pictorii Italiei septentrionale, încă tineri în al treilea pătrar al secolului al XV-lea, nu era nici unul mai de vază care să nu fi studiat la Padova sau la vreun maestru format în atelierele ei. La prima vedere, pare straniu ca un oraș neputînd fi numărat printre cele mai mari și nici situat într-un loc favorabil, să exercite o asemenea influență; dar, la o mai atentă examinare, reiese că întreaga regiune a fost amănunțit pregătită pentru noua mișcare, deoarece vreme de trei generații, umaniștii nu făcuseră decît să predice emanciparea de canoanele și simbolurile evului mediu, în sprijinul unei întoarceri la antichitate. Italia de nord era, așadar, ca și Toscana, pregătită intelectual de a face noul pas și nu-i lipsea altceva decît inițiativa și cunoștința practică a mijloacelor. Acestea au fost înfăptuite de Donatello la Padova. Și dacă adăugăm la asta spiritul de emulație suscitat de succesele adolescentului Mantegna și seducătoarea publicitate făcută de entuziaștii umaniști, devine ușor de înțeles de ce toți tinerii talentați alergau la atelierul lui Squarcione. Acolo fiecare dobîndea ceea ce energia lui îi permitea să adauge propriilor daruri, așa cum acestea fuseseră modificate de precedenții ani de ucenicie la vreun mic maestru local. Apoi din atelierul padovan aveau să poarte cu ei chiar mai mult decît gîndiseră să obțină, pentru că, pe lîngă entuziasmul pentru antichitate, ei se contaminau aici și cu un arzător realism, ce e drept adesea de scurtă durată. Întorcîndu-se acasă răspîndeau noile cunoştinţe şi înainte ca cea mai mare parte dintre ei să fi murit, revoluţia era un fapt împlinit. În afara unor văi îndepărtate nu mai rămăsese în nordul Italiei nici un pictor care să mai vizualizeze şi să se mai exprime după vechiul tipic.

Dintre tinerii care au alergat spre Padova, nici unul n-a fost mai talentat, nici unul nu a absorbit mai profund arta lui Donatello şi nici unul n-a avut un destin mai remarcabil decît Cosmè Tura. El a întemeiat o dinastie de pictori care a înflorit nu numai în oraşul său natal Ferrara, ci pe toate domeniile prinţilor Este şi în ţinutul vecin dintre Cremona şi Bologna. A fost sortit ca din el să coboare Rafael şi Correggio.

Deşi nimic nu poate fi mai potrivnic nobilei graţii a unuia sau extaticei senzualităţi a celuilalt decît stilul acestui patriarh al lor. Figurile sale par de cremene, superbe şi imobile ca nişte Faraoni; ori sînt răsucite de o continuă energie, ca cioturile noduroase ale măslinilor. Rareori chipurile le sînt luminate de gingăşie, iar surîsurile lor sînt apte să se transforme în arhaice grimase. Mîinile, ca nişte gheare, te înfioară la gîndul atingerii lor. Arhitecturile lui Tura sînt supraîncărcate şi baroce, nu aşa cum sînt deseori arhitecturile la pictorii de la începutul Renaşterii, ci aproape ca trufaşele palate clădite de mezi sau de perşi. Peisajele sale sînt ale unei lumi care de secole n-a mai cunoscut o floare sau o frunză verde, în ele nu e pămînt, nu e ogor, nu-i brazdă de iarbă, ci peste tot doar stîncă stearpă. Rareori îşi află loc aici vreunul din subţirii corni pe care alţi artişti, formaţi la Padova, îi pictau cu atîta plăcere.

În toate acestea domneşte o desăvîrşită armonie. Plăsmuirile sale de piatră n-ar putea să locuiască bine într-o lume mai puţin cristalină şi ar fi fost nelalocul lor printre forme arhitecturale mai puţin masive şi apăsătoare. Fiind de diamant, ele trebuiau să ia formele pe care le îngăduie această substanţă, forme de lucruri pietrificate sau contorsionate în efortul de a se articula. Şi acolo unde efortul de a se mişca produce asemenea rezultate, expresia îngheaţă într-o grimasă mai înainte chiar de a se forma.

În chip necesar, acolo unde e armonie, domină un ţel, şi ţelul lui Tura apare limpede. El este de a realiza substanţă cu o ferocitate aproape maniacă. Nu va admite nimic în lumea sa care să nu reziste neclintit strînsorii sale formidabile. Nimic moale, nimic elastic, nimic vag. Lumea sa e o nicovală, percepţia sa, un ciocan şi nimic nu poate diminua sunetul loviturii. Numai cremenea şi diamantul puteau furniza material unui astfel de artist. Tura sorbise prea mult, poate, din arta lui Donatello şi viziunea sa fusese prea orbită de primele capodopere ale lui Mantegna. Şi cine ştie, faţă de ce florală, ectoplasmatică pictură medievală reacţiona el atît de violent, spre a ajunge să exagereze aşa de pătimaş singurul principiu ce pare să-l fi deprins la Padova? Hokusai, la adînci bătrîneţe, obişnuia să semneze: « Omul nebun după desen» şi cu egală îndreptăţire, Tura ar fi putut semna de-a lungul întregii sale vieţi: «Omul nebun după valori tactile».

Acestui unic principiu, Tura i-a sacrificat întregul său geniu, geniu înrudit şi poate nu inferior celui al lui Pollaiuolo. Cu o educaţie intelectuală nerelevantă şi, ca oricărui provincial, lipsindu-i critica inteligentă din partea unor adversari serioşi, el n-a fost niciodată scos din strîmta lui formulă, spre o mai intelectuală preocupare cu propria-i artă. În consecinţă, el nu poate fi aşezat alături de semenii lui florentini, ci de un alt produs al şcolii padovane, Carlo Crivelli. Unul exagerează în direcţia definirii plastice, aşa cum celălalt exagerează în direcţia preciziei liniare şi asemeni tuturor artiştilor înnăscuţi, care sînt lipsiţi de o adecvată susţinere intelectuală, amîndoi au sfîrşit în grotesc. Dar, în definitiv, aceasta nu e o soartă chiar atît de rea! Imediat după Giotto şi Masaccio, Leonardo şi Michelangelo, şi după glorioşii lor semeni din întreaga lume, trebuie să situăm pe acei artişti care, cu calităţi de execuţie infinite, s-au limitat să creeze compoziţii reclamînd o extremă vitalitate în fiece detaliu. Dar o compoziţie inspirată numai de acest gust al detaliului plin de vivacitate e destinată să ajungă la grotesc, şi autorii unor asemenea compoziţii sînt totdeauna maeştri în arta grotescului, ca de pildă, japonezii. Nu le vom acorda cea mai înaltă preţuire, dar e greu să nu-i îndrăgim la fel, pentru că iubirea nu-i altceva decît exaltarea sentimentului vital de către obiectul iubit.

Şi astfel îl îndrăgim pe Tura, pentru că e un mare maestru al grotescului, şi chiar al grotescului heraldic, care e cea mai aleasă formă a lui. Operele sale abundă nu numai în elemente de grotesc inconştient, dar şi în cele de un grotesc deliberat. El adoră stranii lucruri marine şi încă mai stranii lucruri terestre. Îi plac animalele simbolice şi cînd pictează un cal ca în *Sf. Gheorghe şi balaurul*, el, ca un armurier, îi face un cap orgolios heraldic. O altă interpretare a artei lui Tura e posibilă. Se poate ca aceste intenţii ale sale să fi fost simplu ilustrative şi ca într-adevăr să fi îndrăgit această lume aridă de piatră, populată de troglodiţi zămisliţi din stîncă, aşa cum alţii iubesc deşertul, sau gheţarii, sau regiunile arctice. Acestea pot constitui un tonic inspirator pentru anumite temperamente iar, sub o formă artistică, pentru noi toţi. Ilustratorul capabil să comunice senzaţii ideale ce ne pun în situaţia de a ne identifica cu acea virilitate, cu acea orgolioasă insensibilitate, cu acea energie şi rezistenţă evocate de imaginea unei asemenea lumi, acel ilustrator este într-adevăr un artist. Care anume interpretare se cuvine artei lui Tura, e un lucru fără importanţă, pentru că la Tura, ca la orice artist desăvîrşit — şi Tura era desăvîrşit, deşi limitat — valorile ilustrative şi cele decorative fuzionează perfect.

VII

N-ar fi nevoie de prea multe schimbări în paragrafele precedente despre Tura, spre a le aplica puţin mai tînărului său concetăţean, Cossa. Ei formează două stele gemene, fiecare atît de asemănătoare cu cealaltă, de mărime echivalentă, astfel încît nu e uşor de a le separa, nici de a decide care din ele gravitează în jurul celeilalte. Un examen mai prelungit, totuşi, revelă deosebiri de intenţii şi de calitate, datorită în parte unor deosebiri orbitale. Tura se orientează spre Padova, în vreme ce Cossa suferă atracţia influenţei mai specific picturale a lui Piero della Francesca, grandiosul artist toscan care a lucrat o vreme la Ferrara.

Cossa şi-a însuşit materialmente lumea lui Tura şi, cînd a fost posibil, a şi exagerat-o. Peisajele sale sînt la fel de sublim sterile ca ale lui Tura şi, spre a accentua dezolarea, arhitecturile sale se sfarămă în ruine. Figurile lui sînt nu mai puţin energic convulsionate şi dacă ne apar mai puţin orgolioase, e numai pentru că au catadixit să fie insolente. Cossa şi-a însuşit, tot atît de bine, capacitatea de realizare violentă a lui Tura, dar a fost salvat de consecinţele extremei intensificări a acestei violenţe, prin exemplul planurilor largi şi al suprafeţelor calme ale lui Piero. Graţie acestora, el s-a deprins a modela rotund şi neted ceea ce la Tura rămînea un cumul de protuberanţe. Tot lui Piero îi datorează Cossa interesul pentru lumina difuză şi, în consecinţă, tratarea eminentă a acesteia; însă numai propriului geniu îi datorează el stăpînirea suverană a mişcării.

Trăsăturile caracteristice care-l deosebesc se datoresc acesteia. Cînd tipurile sale se depărtează de cele ale lui Tura, aceasta se întîmplă în cea mai mare măsură graţie unei sporite mobilităţi şi unei mai minuţioase articulaţii. Ca toţi artiştii cu un excepţional sentiment al mişcării, el a înţeles importanţa liniei funcţionale şi contururile figurilor sale cîştigă prin aceasta capacitatea de a oferi corespondenţele impresiilor tactile într-un mod tot atît de convingător ca la Pollaiuolo şi la tînărul Botticelli. Chiar insolenţa celor mai multe din figurile sale poate fi datorită faptului că le-a reprezentat în mișcare, pentru că insolența nu este altceva decît orgoliu în acțiune. Aceeași origine are și neașteptata sa aptitudine de a reprezenta viața de petreceri a vremii, pe care o găsim în frescele sale de la Schifanoia. El pictează o cursă de cai svelți și de alergători bărbați și femei, fiecare cu mișcarea sa individuală, și în același timp toți laolaltă formînd un continuu arabesc. Spectatorii îi privesc cu evidentă plăcere, printre ei figurînd tinere fete elegante întinzîndu-și din balcoane frumoasele delicate grumaze. Linia n-ar fi putut fi mai ductilă în exprimarea unor acțiuni atît de rapide și a unor contururi atît de gingașe. Un mai prompt desen nu poate fi aflat nici pe basoreliefurile sau vasele grecești.

Numai facultăți din cele mai înalte puteau realiza o figură asemeni *Toamnei* de la Berlin. Ea este atît de puternic construită, atît de robustă și de fermă pe picioarele ei, ca și cum ar fi fost pictată de Piero însuși, iar în efectul atmosferic și în expresie, ea amintește de Millet și Cézanne.

Un artist capabil de asemenea registru, și cu un asemenea simț al valorilor tactile ar fi putut face orice, dacă ar fi fost în stare să adauge creației sale un suport intelectual și dacă de tînăr ar fi migrat la Florența și nu la Bologna.

VIII

Austera viziune a lui Tura și Cossa evocînd ființe primitive și vehemente într-o severă lume minerală, a suferit o anume schimbare trecînd prin ochii celui mai abil dintre urmașii lor, Ercole Roberti. A fost, cu deosebire în primii săi ani de activitate, un artist de primul ordin, deși era înclinat mai mult spre valorile ilustrative decît spre cele decorative. De aceea s-a dovedit extrem de sensibil la elementele « literare » din opera predecesorilor săi și le-a folosit cu deplină conștiință a efectului lor emoțional. Dar acest efect anume, ar fi trebuit s-o știe, putea fi produs numai de propriile sale cauze și nu prin folosirea lui însuși ca material; pentru că, folosit astfel, devenea o cauză nouă, urmînd să aibă cu totul alt rezultat. Noul produs, eventual, ar fi putut evoca mai viu o stare poetică, cu toate acestea însă, el trebuia să sfîrșească într-un miraj echivalent cu nimicul.

Lui Ercole acest lucru i s-a întîmplat numai rareori, grație anumitor însușiri compensatoare. Fie pentru că îi lipsea simțul pentru substanță al maeștrilor săi, fie că aceștia nu avuseseră destulă capacitate intelectuală spre a i-l inculca, operele sale nu sînt niciodată la fel de convingătoare. Schemele lui compozitive tind spre caligrafic, așa cum trebuie să se întîmple cînd figurile au mai mult volum decît masă, cînd membrele lor nu sînt mai mult decît niște siluete, cînd picioarele rareori ating solul iar mîinile nu pot apuca. În fața *Sărutului lui Iuda* și a *Drumului spre Golgotha* de la Dresda, dacă te întrebi asupra substanței figurilor reprezentate, trebuie să ajungi la concluzia că nu sînt făcute din nimic solid, ci dintr-un material subțire, în care au fost bătute, ca un fel de « repoussé », neavînd nimic în spate sau fiind goale pe dinăuntru. Dar, pe de altă parte, el avea destul simț al liniei funcționale spre a face ca figurile, dacă nu să exprime mișcare, cel puțin să înfățișeze o acțiune, astfel încît să transmită sensul unor lucruri întîmplate în realitate. Apoi, aproape cît contemporanii săi umbrieni, sau ca Millet printre moderni, el înțelegea solemnitatea orizontului și sensul profundei semnificații ce-l poate acesta conferi figurilor care îl domină, așa cum vedem în *Ioan Botezătorul* de la Berlin. Mai mult încă, în cele mai bune picturi ale sale, — *predelle*-le de la Dresda — figurile au siluete atît de acute și sînt atît de franc tratate ca opere în *repoussé*, încît, departe de a le respinge, sîntem fermecați de singularitatea lor. În sfîrșit, culoarea lui are armoniile liniștitoare ale unor nuanțe de toamnă tîrzie.

Dar nici una din aceste calități și nici unul dintre aceste defecte, nici toate împreună, nu pot explica fascinația exercitată de Ercole, care întîi de toate trebuie luat în considerație pentru darurile sale de ilustrator. Aceste daruri sînt de ordinul intensității, mai curînd decît de cel al varietății. În operele menționate, apoi în *Pietà* de la Liverpool, în *Medeea* de la Washington și în decorațiile monocrome din retablul de la Brera din Milano, e o vehemență atît de pasionată, o frenezie atît de supraumană, căreia ne supunem ca oricărei nobile violențe, cu bucuria de a ne identifica cu vitalitatea sa paroxistică. Dacă a fost realizat vreodată acel prototip al tiranului cu « buzele strîmbate într-un rînjet de rece poruncă », el este Irod din scena feroce reprezentînd « Uciderea pruncilor » din retablul de la Brera. Tratarea sîngeroasei scene ca un basorelief împodobind un tron elimină în chip fericit orice insistență literară, păstrîndu-i numai acel gust pentru absența sensibilității umane ce ne întîmpină în *Saga* islandeză sau, și mai mult, în ultimele aspre cînturi ale epopeii Nibelungilor.

Reiese din această descriere că Ercole, chiar ca ilustrator, amintește de maeștrii săi Tura și Cossa. Dar la el se vede că efectul e urmărit cu bună știință, pe cînd la ceilalți doi, acesta poate fi rezultatul nesolicitat al stilului lor. Prin urmare, ca ilustrație, opera sa are avantajul unei intenții deliberate; dar aceasta nu face decît să arate încă mai limpede ce rol minor joacă în artă chiar și cea mai fascinantă ilustrație. În momentele sale cele mai bune, Ercole Roberti nu e decît o variațiune compusă de zei pe tema, mult mai grandioasă, pe care au inventat-o creîndu-l pe Tura; iar în momentele sale cele mai rele, ca în *Lucreția* de la Modena, el pare un argument excelent pentru următoarea parabolă: orice ilustrator care nu e în același timp și un maestru al formei și al expresiei mișcării pierde orice merit eminent, din momentul în care a epuizat valorile motivelor pe care le-a luat de la alt artist ce poseda și cele două capacități expresive esențiale.

IX

Dacă lui Ercole, al cărui contact cu realitatea se dovedise de un ordin secundar, şi a cărui gîndire plastică era chiar mai prejos, i-a fost hărăzită o mizerabilă decadenţă, putem bănui ce trebuia să se întîmple cu Lorenzo Costa, care îndeplinea și mai puţin asemenea condiţii. El a început cu picturi ca portretele Bentivoglio și *Triumfurile* de la San Giacomo din Bologna, ce se deosebesc de operele lui Ercole de mai tîrziu numai printr-o sporită slăbiciune de tuşe şi printr-o concepţie domestică. Şi a sfîrşit cu picturi ca cea de la Sant'Andrea din Mantova, în care n-a mai rămas decît o umbră palidă a unei formule care avusese odată o semnificaţie. Între începuturile sale și ultimii ani, totuși a avut și unele momente fericite. În ciuda predilecţiei pentru tipuri sugerînd evident şi bizar caracterele fizionomice ale Pieilor Roșii, un retablu ca cel de la San Petronio din Bologna nu are numai splendida culoare a unui bine orchestrat mozaic, ci și o anume solemnitate și chiar demnitate în figuri. Dar în cea mai mare parte a operelor sale, figurile n-au o existenţă reală. De obicei ele consistă din capete fixate nu totdeauna la un unghi potrivit pe niște manechine îmbrăcate-n zdrenţe. Deși, chiar și așa, tonul naraţiei sale e atît de vesel, modul de a grupa atît de plăcut, culoarea atît de pură și de dulce, încît sîntem adesea captivaţi, ca, de pildă, îndeosebi, de pictura de la Louvre reprezentînd pe *Isabella d'Este în grădina muzelor*. Aici totuși, de altfel ca de fiecare dată cînd Costa izbutește acest lucru, el devine agreabil mai ales prin peisajele sale, care, fără a fi nicidecum serioase studii, se numără totuși printre cele mai frumos pictate din acea vreme. Licăritoarele lor pîcle, izvoarele lor aburinde gonindu-și undele argintii sub o difuză lumină solară, buchetele de arbori cu trunchiuri subţiri și frunzișuri diafane, sugestiva imagine a unei fermecătoare vieţi în aer liber, ne fac nu numai să uităm ce biet artist a fost Costa, dar chiar să-l situăm printre cei la care ne gîndim cu afecțiune.

Firește, maeștrii pe care i-am menționat sînt arborii cei mai înalți din păduricea artei ferrareze. Mai sînt alții ce cresc sub crengile lor, unii dintre ei aderînd ca vîscul de ramurile celor mai robuști stejari. În anumite locuri e o asemenea încîlcire de trunchiuri și crengi, încît multora nu li se pot nici descoperi rădăcinile. Bianchi, de pildă, dacă într-adevăr va fi pictat impresionantul *Sf. Ioan* de la Bergamo și portretele Bentivoglio din colecția Dreyfus, azi la Galeria Națională din Washington, s-ar bucura de un loc înalt în această școală. Dar și un mai înalt loc se cuvine autorului retablului de la Louvre atribuit lui Bianchi*. Sever virginala Madonă, tinerii sfinți războinici gravi, dar suavi, îngerii absorbiți de muzica lor, ampla simplitate a compoziției, liniștitul peisaj zărit printre sveltele coloane, cerul încremenit, totul evocă un neturburat asfințit în care te simți într-o armonie liturgică cu cele înconjurătoare.

Înainte de a părăsi, pentru moment, școala din Ferrara, va fi binevenit un cuvînt despre Francesco Francia și Timoteo Viti. Francia, pe care un finit meticulos, chipurile drăgălașe de îngeri și un sentiment tihnitor l-au făcut popular, a fost, în cuprinsul artei universale, un pictor de importanță minoră. Cu o instrucție de giuvaergiu, el a devenit pictor numai la maturitate și astfel i-a lipsit educația necesară în ceea ce privește esențialul din artele figurii. Dar capacitatea sa sentimentală, înainte de a cădea în exagerările prin care a anticipat pe cea a concetățenilor săi de peste un secol, a fost, în tihnitele ei sugestii, cel puțin tot atît de fină ca a lui Perugino. Nici o operă a maestrului umbrian nu e mai solemn grațioasă, mai gingașă, și străbătută totuși de pietate, ca o pictură a lui Francia de la München înfățișînd pe Fecioară îngenunchind, cu brațele smerit încrucișate pe piept, spre adorarea sfîntului prunc culcat lîngă un mistic palier de roze. Perugino, fără magica sa stăpînire a efectelor de spațiu, n-ar fi putut niciodată să ne emoționeze astfel; și Francia datorește mult din modestele sale triumfuri piesajelor sale. Mulți dintre noi au simțit grația lor plăpîndă și au fost alinați de iazurile mute — *sine labe lacus sine murmure rivos* — de țărmurile ierbii de un verde profund, de orizonturile line, ce dau farmec retablului său de la San Vitale din Bologna. Timoteo Viti a lăsat două picturi — *Magdalena* de la Bologna și *Buna Vestire* de la Milano care, în privința artei figurilor, prețuiesc cît oricare operă a lui Francia. Totuși nu pentru aceste două picturi merită el să fie amintit aici. Importanța sa se datorește faptului că a fost primul maestru al lui Rafael și că datorită lui, adolescentul de geniu a primit cîteva din tradițiile care, ce e drept într-o anemiată formă, se perpetuaseră de la marele patriarh Tura. Abia dacă mai e necesar să spunem că, în condițiile în care îi fuseseră transmise, Rafael ar fi trebuit să le considere mai curînd drept o moștenire de refuzat. În orice caz nu i-ar fi slujit la nimic, dacă nu le-ar fi putut adăuga tezaurul Florenței.

---

* Atribuit azi definitiv lui Francesco Marmitta.

X

Să ne întoarcem acum la Verona, de data aceasta nu ca la o capitală a artelor, stăpînă a Italiei între Alpi și Apenini, ci ca la o cetate provincială, ale cărei orgolioase amintiri slujeau numai s-o împiedice de a lua un nou avînt la momentul potrivit, pornind pe calea cea mai fecundă. Puțini dintre tinerii ei par să fi frecventat Padova la vremea cînd Donatello se afla aici și cînd revoluția stîrnită de prezența lui era în plină putere. Mulți rămăseseră acasă, așteptînd posomorîți ca fluxul ei să ajungă pînă la porțile lor.

Vizita lui Mantegna la Verona, în plenitudinea precocei sale maturități, a fost vizita unui cuceritor și retablul pe care l-a lăsat la San Zeno a rămas acolo ca un arc de triumf, ca o perpetuă mărturie a geniului său. Din vecina Mantova, unde își stabilise scaunul domniei sale, el a ținut Verona, vreme de două generații și mai bine, ca pe o fascinată sclavă la picioarele lui.

În multe privințe, aceasta a fost o nenorocire. Cum pictorii veronezi nu cunoscuseră pe Donatello, nici nu ajunseseră în contact cu realitatea după un studiu direct al sculpturilor lui, ei nu puteau înțelege originea fundamentală a inspirației lui Mantegna, nerămînîndu-le decît să imite rezultatele sale finale. Aceasta nu corespundea nicidecum inevitabilei consecințe a idealurilor florentine — care, cum ne amintim, întemeia desenul pe forma și pe expresia mișcării — ci era, mai frecvent, rezultatul unei dorințe de a înfățișa propria viziune a lumii antice cu accente împrumutate chiar acestei lumi; și dacă atingerea acestei mîini moarte n-a ajuns să împietrească mîna lui Mantegna, din fericire destul de plină de vitalitate și rezistență, aceasta totuși contribuise la relaxarea contururilor sale pînă la o slăbiciune mai curînd de recunoscut în basoreliefurile romane decît în operele discipolilor săi, Bellini și Tura. Această ultra-schematică dar foarte seducătoare producție a lui Mantegna nu era din cele apte să ofere imbolduri iscoditoare minților, ci, dimpotrivă, împingea spre imitație. Nu se poate tăgădui că primele imitații n-au păstrat ceva din excelența originalelor, dar succesivele còpii nu puteau evita prea obișnuitele consecințe: decădere și moarte. Dacă pictura veroneză a fost salvată de la aceste dezastre și a viețuit spre a se făli cu un Paolo Caliari, ea trebuie să fie recunoscătoare solidei moșteniri de observație naivă, de simț al culorii și impresionant meșteșug ce-i venea de la Altichiero și Pisanello care, așa cum am arătat pînă acum, făceau parte din fondul comun de valori al Europei septentrionale.

XI

Quattrocentiștii din Verona vădesc două tendințe distincte. Una dintre acestea, manifestate mai limpede și mai puternic la Domenico Morone, era de a nu admite nimic din vechiul spirit, adoptînd noile imagini și noile atitudini introduse de Mantegna. Cealaltă tendință, ilustrată de Liberale, era înclinată să rețină vechile tipuri și cît era posibil din vechile moduri, spre a realiza un compromis cu noua viziune. Acest curent tradiționalist a fost atît de tenace, încît a reușit să transmită vechile tradiții școlii din secolul al XVI-lea, care a rezultat astfel din fuziunea celor două tendințe amintite.

Domenico Morone ne este cunoscut numai prin ultima sa perioadă de creație. În cea mai importantă operă ce ne-a rămas de la el, amuzanta pînză fostă în colecția Crespi, acum în Palatul din Mantova, reprezentînd pe conții Gonzaga alungîndu-i pe Buonaccolsi, întîlnim una din acele bătălii ale Renașterii care par mai curînd un sprinten carusel decît un carnagiu. Cavaleri rafinați, încălecați pe bine îngrijiții cai, se îmbrîncesc cu eleganță unul pe altul, cîteodată chiar îndoindu-se în șa, cu vreo intenție inelegantă unul față de altul. Dar e evident că nu vor să facă rău; și nu fac altceva decît să caute poze apte să pună mai bine în evidență grațiosul lor mod de a călări și membrele mlădioase, ca și vivacitatea cailor. Și e într-adevăr fermecător să vezi grupul lor în larga piață a cetății, înconjurată de bizarele fațade și cu munții îndepărtați în fund.

Artistul care își încheia astfel cariera trebuie să fi început ca un energic meșter, pentru că în artă, ca și în iubire, « numai cel brav cîștigă ce-i frumos ». Într-adevăr, la San Bernardino există cîteva fresce ruinate care nu trădează nici o preocupare de eleganță și grație, ci ambiția de a stăpîni forma și expresia mișcării. Ele aproape că impun întrebarea dacă nu cumva autorul lor a studiat la Padova. Palide ecouri din primele sale străduinți parvin și din operele elevilor săi, și o altă dovadă a unei anume silinți intelectuale poate fi aflată și în faptul că acești elevi, cu singura excepție a lui Caroto, sînt cei mai buni din generația lor. Dar influența lui Mantegna asupra lui Morone se împotrivea oricărui studiu intim al naturii, şi l-a purtat spre schematizare şi spre acel gen de eleganţă care, în împrejurări fericite, avea să fie primul şi cel mai frumos produs al acestui stil.

După el, puţin mai rămînea de făcut fiului său Francesco şi celorlalţi discipoli, Girolamo dai Libri şi Cavazzola. Ca imitatori ai lui Morone, ei se aflau cu mult mai departe de sursă şi, lipsindu-le relativ serioasa educaţie artistică a acestuia, ei nu puteau atinge acea graţioasă vivacitate proprie artei sale. Li se cuvine laudă că au ştiut să nu se angajeze în tentative uşuratice şi că s-au mărginit a produce neambiţioase, oneste şi ades delicioase imitaţii şi recombinări ale stilului şi motivelor maestrului lor. Ca artă serioasă a figurii, opera lor nu se situează la un nivel mai înalt decît cea a umbrienilor; şi dacă nu au drept compensaţie armoniile spaţiale ale acestor artişti, în schimb ei încîntă şi alină spiritul, aproape în aceeaşi măsură, cu poeticele lor fonduri peisagistice şi cu suava difuză lumină. Modul lor de a compune este liniştitor de simplu, iar maniera de a grupa figurile este poate ceva mai amplă ca a umbrienilor. Tipurile sînt adesea la fel de placide şi chiar de extatice, deşi emană în acelaşi timp un aer de bunăstare care, ulterior, va ajunge să transforme orice pictură a descendentului lor, Paolo Veronese, într-un fel de templu al sănătăţii. În plus, au o radioasă capacitate cromatică, pe care o împărtăşesc numai cu veneţienii, şi aceasta datorită tratării culorii ca substanţă, ca material din care e făurită lumea vizibilă şi nu numai ca ceva aplicat pe superficia lucrurilor, aşa cum culoarea era privită în restul Italiei. Din aceste motive, şcoala lui Domenico Morone poate fi situată la nivelul celei a lui Perugino, excluzînd din aceasta pe Rafael. Ceea ce înseamnă a exclude foarte mult; însă restul umbrienilor se situează sub media şcolii veroneze tot atît cît deasupra acesteia se înalţă Rafael.

Despre urmaşii lui Domenico se poate vorbi astfel în bloc, deoarece asemănările sînt mult mai evidente decît deosebirile dintre ei. Aceasta nu înseamnă că fiecare nu introducea elementul original inevitabil impus de temperamentul său. Francesco Morone a fost cel mai sever dintre ei, ca și cum educația sa artistică ar fi avut loc în anii cînd tatăl său se afla într-o fază arhaică și austeră. Într-adevăr, *Răstignirea* sa de la San Bernardino din Verona, cu acea cruce dominînd gigantică scundul orizont, cu solidele sale figuri, trebuie considerată printre cele mai inspirate interpretări ale sublimei teme. Asprimea sa a diminuat cu vremea; dar sentimentul său poetic nu s-a atenuat, exprimat mai ales în cerurile pline cu nourași, împurpurate și aurite de transfiguratorul surîs al luminii asfințiturilor. El are aproape un talent giorgionesc în a fuziona peisajele și figurile într-o semnificație romantică. *Samson și Dalila*, de la muzeul Poldi-Pezzoli din Milano ne transportă într-o lume de suave nostalgii, de dorinți ce nu le-am dori împlinite, într-o atmosferă lirică înseninînd existența asemeni muzicii.

Girolamo dai Libri a fost poate cel mai talentat dintre elevii lui Domenico, și desigur cel mai admirabil prin realizările sale. Nu era numai capabil a conferi o mai mare soliditate formelor și o sporită eficacitate acțiunii, dar în peisaj el a ajuns la rezultate superioare. Ce priveliști ale unei naturi grandioase și superbe, totuși umanizate, pline de alinătoare și chiar poetice evocări, toată scăldată într-o caldă, împăcată lumină! Ce simț al depărtărilor în *Madonna cu Sf. Petru și Paul* de la galeria din Verona, în care cele trei figuri, asemeni unui arc, încadrează armonioase întinderi de ape și cîmpii, de munți și pășuni! Lui Girolamo nu-i lipsea mult spre a deveni un mare maestru al compoziției spațiale, un alt Perugino.

Cavazzola, cel mai tînăr din acest grup, cel mai stînjenit de tradiții, n-a avut geniu spre a reacționa împotriva lor cu succes și de aceea este, în afară de portrete și peisaje, destul de dezagreabil. Dar cîteodată, ca în portretul de la Dresda, ajunge aproape la o intensitate düreriană, păstrînd însă execuţia largă a şcolii sale. Şi într-un peisaj, ca cel din fondul *Punerii în mormînt* de la Verona, el anticipează calmele efecte ale lui Canaletto.

XII

In fruntea celuilalt grup, de orientare potrivnică, al pictorilor veronezi, se afla Liberale. El s-a format ca miniaturist; şi probabil datorită acestui lucru — tradiţiile fiind mai rezistente în artele minore — a păstrat, de-a lungul întregii vieţi, în tipurile şi schemele sale coloristice, o strînsă legătură cu vechea şcoală. Totuşi nu s-a putut sustrage influenţei noii arte. Fie prin faptul că la Siena a venit în contact cu Girolamo da Cremona, cel mai intelectual, mai imaginativ şi mai desăvîrşit miniaturist italian, fie că la întoarcerea sa a intrat în orbita de atracţie a marelui sculptor Rizzo; fie poate pentru că şi-a aruncat ochii asupra primelor capodopere ale lui Mantegna şi chiar ale lui Bellini; sau fie, cum pare mai probabil, datorită tuturor acestor lucruri laolaltă, el s-a aflat în situaţia de a cunoaşte bine realizările noii mişcări. Din nefericire, nu pare să fi înţeles niciodată pe deplin în ce consta valoarea imboldurilor acesteia; şi de aici, inferioritatea sa. Înzestrat de la natură cu un neobişnuit, dacă nu chiar profund simţ pentru formă şi structură, şi cu un anume instinct poetic, Liberale, dacă s-ar fi bucurat de educaţia artistică a unui pictor florentin sau chiar padovan, n-ar fi fost satisfăcut cu puţinele opere remarcabile ce constituiau roade accidentale ale talentului său, ci s-ar fi deprins să-şi exploateze sistematic darurile native, aşa cum un inginer explorează ştiinţific o mină de metale preţioase, şi n-ar fi rămas satisfăcut, asemeni unui barbar incapabil de gîndire, cu ceea ce avea norocul să găsească imediat, la suprafaţă. Şi poate, lipsit de inspiraţie, nici n-ar mai fi pictat slabele şi deplorabilele picturi din anii lungii sale bătrîneţi.

Începuturile sale au fost strălucitoare, și era încă un copil cînd începea să picteze acele miniaturi care, deși inferioare celor ale lui Girolamo da Cremona, pot fi totuși considerate printre cele mai frumoase miniaturi italiene. Ele nu sînt lipsite de vioiciune în reprezentarea acțiunii și sînt înzestrate cu o extraordinară vigoare cromatică, iar cîteodată ating rarele culmi ale desenului imaginativ. Cei care le-au văzut, în Libreria de la Catredala din Siena, nu vor uita figura lui Aquilone (vîntul de nord), cu trupul azuriu, umflîndu-și obrajii spre a sufla, sau pe acel preot slujind în fața altarului, cu un turban alb pe cap, asemeni unui Klingsor, sau acea vedere a Castelului Sant'Angelo. Nu mult după ce termină aceste miniaturi, el trebuie să fi pictat, poate sub influența lui Bellini și desigur, sub cea a lui Rizzo, cea mai intelectuală și mai admirabilă operă a sa, *Pietà* de la München. În ciuda prea sinuoaselor contururi, ce trădează pe miniaturist, și în ciuda draperiilor luate fără socoteală din sculptură, artă în care acestea, fără a fi frumoase, sînt totuși justificabile, această *Pietà* e o operă impresionantă prin sentimentul ei și plină de efecte convingătoare. Figurile își impun concretețea, acțiunile lor apar ca reale, expresiile au patos. Tot sub influența lui Rizzo, Liberale a pictat doi *Sfinți Sebastian*, unul acum la Berlin, altul la Milano, numărîndu-se printre cele mai agreabile, dacă nu printre cele mai perfecte nuduri realizate în acea vreme, figuri care, prin defectele ca și prin calitățile lor, pot fi comparate cu *Sfîntul Sebastian* al lui Perugino de la Louvre. Exemplarul de la Milano are drept fond una din cele mai frumoase reprezentări ale canalelor venețiene, cu somptuoasele lor palate și via agitație a oamenilor sub cerul liber. O plăcere și mai mare în reprezentarea arhitecturilor, a frumuseții materialelor acestora, a relațiilor lor cu cerul și peisajul înconjurător, ca și a funcției lor decorative pentru figura umană — toate aceste calități, ce vor avea mai tîrziu un rol superb în arta lui Paolo Caliari — se află în cea mai fermecătoare operă a lui Liberale, *Didona* de la Galeria Națională din

Londra. Dar pe de altă parte, o pictură ca *Închinarea Magilor* de la catedrala din Verona, deşi pornind de la marea creaţie a lui Mantegna de la Uffizi, are ceva rustic şi s-ar putea spune tirolez, ca şi cum un păstor obişnuit cu «yodel»-uì ar încerca să cînte *Oratoriul de Crăciun* al lui Bach. Iar operele de mai tîrziu ale lui Liberale demonstrează cît de puţin s-a supus el unei serioase discipline în artele figurii; cele mai multe dintre ele sînt nişte simple zdrenţe.

XIII

Nu-i necesar să zăbovim aici asupra unor discipoli ai lui Liberale, ca Giolfino, cu gustul său pentru urît, întîmplător temperat de vreun atrăgător capriciu, sau ca Torbido, care, înainte de a se fi înecat în potopul dezlănţuit de Giulio Romano, a sorbit din purele izvoare ale lui Giorgione şi, înviorat, a pictat două sau trei portrete ce nu se pot uita, cum sînt acel portret de tînăr din Galeria Doria, sau tînărul încununat cu iederă, de la Padova. Cel mai bun dintre discipolii lui Liberale a fost Francesco Caroto, care, în ansamblu, e cel mai abil pictor veronez al generaţiei sale. În timpul unei şederi la Mantova, a intrat în contact direct cu Mantegna, a cărui influenţă astfel, nu numai că avea să se excite asupra lui mai puternic decît asupra altor concetăţeni ai săi, dar îl va pregăti să-şi adapteze stilul personal stilului celor mai mantegneşti dintre aceştia. De aceea cele două tendinţe despre care vorbeam mai înainte s-au întîlnit la el şi au fuzionat perfect fără a pierde nimic din calităţile lor. Dar aceste calităţi n-au fost niciodată intelectuale; iar Mantegna din ultimii ani nu era artistul în măsură să dea lui Caroto disciplina de care acesta avea nevoie. S-a lipsit astfel de ea, cum s-a lipsit şi de idei personale; şi totuşi cu o vagă conştiinţă a necesităţii lor, el le culegea, cu umilitate, din cînd în cînd, de la Rafael sau Tiţian şi nu pregeta să împrumute scheme compozitive de la alţi artişti.

Caroto a fost astfel, ca spirit, puțin mai mult decît un eclectic, dar, din fericire pentru el, convențiile tradiționale ale predecesorilor aveau încă autoritate asupra lui și chiar cînd se depărta de ele, nu se abătea niciodată de la simțul cromatic și de la onesta tehnică ce le caracteriza. Dimpotrivă, rămînîndu-le credincios, a putut să le perfecționeze și chiar să le amplifice, transmițîndu-le mai departe, pînă ce au devenit acel instrument de neîntrecut, desăvîrșit de către Paolo Caliari. E ceva seducător de simplu în drăgălășenia femeilor lui Caroto, ca de pildă, Sfînta Ursula de la San Giorgio, sau în robustețea figurilor de bărbați, ca în retablul de la San Fermo. În peisajele sale întîlnești pîcle ușoare și depărtări, și cîteodată o aură misterioasă amintind de Leonardo. În rarele momente excelente, culoarea sa se rafinează pînă la subtilele armonii aproape monocrome ale ultimului Tițian.

XIV

Ne-am întîlnit astfel pînă acum cu artiști al căror mod de a vizualiza n-a trecut dincolo de formele create la Padova sub influența lui Donatello și dezvoltate de Mantegna sub inspirația antichității. Am vorbit în cartea a III-a, a *Pictorilor Italiei Centrale*, despre «vizualizare»* și locul important pe care-l joacă în artă, cum este influențată de înțelegerea problemelor specifice ale artei și cum operele care o exprimă modifică și chiar determină modul în care fiecare din noi percepe lumea vizibilă. Nu e nevoie să repet cele spuse acolo. Dar aici, unde o tratare istorică se impune, pentru o mai bună înțelegere a celor ce urmează, trebuie să adaog, într-o formă abreviată și aproape criptică, reclamată de subțirimea acestei mici cărți, una sau două observații care, pentru o deplină înțelegere, cu comentarii și exemple, ar fi necesitat volume întregi.

---

* V. pag. 159—165 și nota de la pag. 159.

De-a lungul celor trei secole, începînd din jurul lui 1275 pînă la 1575, vreme în care Italia a creat capodopere vrednice de atenția universală, au avut loc două mutații în modul de a vizualiza. La început, distingem o metodă întemeiată pe linie, întîi o linie fără viață, pe care forma o constrîngea la degenerare, și apoi o linie ductilă, cîteodată chiar funcțională, care reînvia formele anemiate, dîndu-le contururi și înălțîndu-le pînă la exaltata frumusețe din operele primilor sienezi. Sub Niccolò Pisano, Arnolfo și Giotto, acest mod liniar de a vizualiza începu să facă loc modului plastic, întemeiat pe simțul planurilor și volumelor și pe strădania pentru substanță și soliditate, cît mai deplin realizate. Staționar apoi din lipsa unor genii printre urmașii acestor doi pionieri, modul de a vizualiza plastic avea să aștepte pînă în secolul al XVI-lea pentru a-și desăvîrși triumful. Biruința de-abia fusese obținută, cînd acel mare, fără știința lui, revoluționar, Giovanni Bellini, pînă atunci un adept al viziunii plastice, începu dintr-o dată să vizualizeze în alt mod, pe care, spre a-l deosebi de modul liniar și de cel plastic, aș putea să-l numesc începutul unui mod de a vizualiza pictural. Acest lucru s-a întîmplat datorită faptului că avusese revelația posibilităților culorii. Înaintea lui, cu excepția rudimentarei concepții cromatice veroneze, culoarea, oricît de încîntătoare prin frumusețea ei, era un simplu ornament adăugat adevăratelor materii structurale, care erau linia în secolul al XIV-lea și linia împlinită cu lumină și umbră în secolul al XV-lea. Odată cu Bellini, culoarea începu să fie materialul structural al pictorului, instrumentul principal, dacă nu chiar singurul, cu care pictorul își realiza efectele dorite. Totuși Bellini nu s-a gîndit niciodată să părăsească formele elaborate de viziunea plastică; le-a reprezentat de-acum înainte prin culoare, în loc de a le reprezenta prin linie și clarobscur; el a părăsit pur și simplu o viziune plastic-liniară pentru una plastic-picturală. Iar cei doi mari urmași ai lui Bellini, Giorgione și Tițian, erau artiști de o natură prea reflexivă, și totodată prea puternic înrădăcinați într-o grandioasă și încă recentă tradiție, spre a renunța, într-o măsură mai mare decît maestrul lor, la subtilul sentiment pentru formă, pentru mişcare și spațiu zămislit în Quattrocento. Ei și tovarășii lor, ca și elevii, nu părăsiră modul plastic-pictural de a vizualiza, neajungînd niciodată pînă la cel pur pictural, la care n-a ajuns nici Tintoretto și nici chiar Bassano. Dar veronezii, care porniseră cu un anume rudimentar simț personal pentru culoare, înțeleasă ca materie structurală, și au prețuit dintru început descoperirea lui Bellini, nebucurîndu-se de o neîntreruptă tradiție a formei, nu și-au afirmat vreo tendință intelectuală și au putut astfel prea ușor să se libereze de elementul plastic și să se dedice celui pur pictural.

XV

Primul artist pur pictural al Italiei a fost un elev al lui Caroto, Domenico Brusasorci: această afirmație nu e decît o constatare istorică, nicidecum o intenție de prețuire. În nici un caz, operele lui Brusasorci nu îl arată toate în această nouă lumină. Cele mai multe dintre ele, plăcute și cîteodată chiar încîntătoare, vorbesc despre un artist care umblă pe dibuite, cu bagajul lui Caroto în spate, poticnindu-se mereu, cînd de Michelangelo și Parmigianino, cînd de Tițian și Bonifazio. Dar în retablul de la Sant' Eufemia, în frescele din Palatul Episcopal, sau în cele, de un minor merit intrinsec, de la Palazzo Ridolfi din Verona, în anume decorații risipite în acest oraș și la Trento, și în unele portrete ca cel de la Uffizi, care trece încă drept autoportretul lui Giorgione, sau, și mai mult încă, în *Portretul unei doamne* din colecția regretatului E.P.Warren din Lewes, azi la Rhode Island School of Design din Providence (S.U.A.) întîlnim o manieră de a trata conturul, masele și suprafețele, de a grupa și a coordona, și chiar hotărîrea de a-și întemeia efectele pe jocul evident al tușelor, care ne pare mai puțin modernă decît a lui Tiepolo sau a anumitor pictori faimoși de azi, numai din pricina inevitabilei încărcături de forme și atitudini cinquecentești. Importanța istorică a lui Brusasorci este deci indiscutabilă, pentru că prin această nouă viziune rezultînd dintr-o aproape completă emancipare a culorii de sub controlul formei plastice și liniei, el indica un nou mod de a pune stăpînire pe realitatea vizibilă, (așa cum și Giotto și Mantegna făcuseră înaintea lui), lăsînd o metodă de a grupa și de a lumina, ca și compoziții efective, pe care succesorii săi le puteau prelua schimbînd prea puțin sau chiar nimic.*

Oricine se poate întreba de ce Brusasorci, dacă e un atît de mare inventator, nu e considerat tot atît de mare ca Giotto sau Mantegna. Răspunsul e simplu. Noutatea este un lucru de foarte mică importanță în artă. În lumea artei numai valoarea intrinsecă e cea care contează și această valoare, realizată prin orice factori materiali și prin orice viziune, va rezulta totdeauna dintr-o fuziune armonioasă a formei, mișcării și spațiului; iar Brusasorci a fost un maestru inferior al acestei armonii.

Urmașii săi, Farinati, Zelotti și Paolo Caliari, spre a nu vorbi de alții, ca Felice, fiul său, și Bernardino India, au ilustrat valoarea noilor mijloace tehnice și a noii formule printr-o manieră repetată poate de atunci de milioane de ori; pentru că modul lor de a vizualiza e cel care domnește încă în lumea picturii. Acest mod, în mîinile unui geniu, se pretează la cele mai înalte realizări artistice, dar e lipsit de orice eficiență în mîinile unui artist mediocru. El nu e capabil, asemeni tradițiilor giottești și quattrocentiste, să impulsioneze, să încurajeze și să călăuzească, dînd putere artiștilor să dea tot ce au mai bun; el le pune la îndemînă instrumente pe care nu au puterea să le stăpînească, nu le furnizează nici un reper și-i încurajează să umble după originalitate, atunci cînd nu sînt în stare decît de anarhie.

---

* Pare mai puțin sigur azi decît acum treizeci de ani că inovatorul a fost Brusasorci. Probabil că el a fost Paolo Veronese. Varietatea operei acestui artist, fecunditatea și măiestria lui picturală așteaptă încă din partea generației noastre acea recunoaștere deplină pe care secolele precedente n-au pregetat să i-o acorde.

În ciuda multor opere excelente realizate după schemele lui Brusasorci, Farinatia sfîrșit mizerabil, cîtă vreme Paolo, folosind aceleași scheme, le-a înălțat, prin virtutea geniului, în acea împărăție supremă a artei în care sînt puțini aleși, și aceștia dacă nu egali între ei, cu toții grandioși. Am vorbit în prima carte consacrată Pictorilor Venețieni despre creația lui Paolo, aici nu pot să mă refer la el decît pe scurt și în relație cu precursorii săi. Deși față de Brusasorci el se află în același raport ca Giotto față de Cimabue sau ca Mantegna față de Squarcione, într-un anume sens el nu se numără printre cei mai mari artiști. Lipsa unei tradiții de gîndire în școala al cărui produs a fost, l-a împiedicat să se înalțe spre cele mai rare culmi. Dar, considerat în ansamblu, el a fost un maestru tot atît de prodigios al viziunii picturale, pe cît a fost Michelangelo al viziunii plastice, și ne putem chiar întreba dacă Paolo Veronese, ca pictor pur, a fost vreodată întrecut.

XVI

Trebuie acum să ne întoarcem un secol și mai bine înapoi pînă la începutul Renașterii, la Milano și în provincia sa. Arta picturii trebuie să se fi bucurat de orice sprijin material într-o regiune atît de înfloritoare, plină de opulente orașe, nelipsită de o nobilime provincială iubitoare de lux și guvernată de prinți îndrăgostiți de fast și strălucire. Se pare că pictori a avut destul de mulți atunci, chiar de exportat, așa cum am putea conclude din activitatea lui Giovanni da Milano la Florența și a lui Leonardo da Bisuccio la San Giovanni a Carbonaro din Napoli. Dar viața artei depinde probabil de alte cauze decît de cele pur economice și politice, căci altfel nu s-ar putea explica cum Milanul și regiunea sa n-au produs niciodată un pictor care măcar să se apropie de cei mari. Milanul era lipsit de geniu iar în materie estetică a rămas totdeauna tributar. În secolul al XIV-lea, pictorii săi erau niște provinciali giottești; în primele decenii ale secolului următor, ei au fost niște umili, uneori caraghioși imitatori ai lui Pisanello; și cronica picturii milaneze în restul secolului și în prima jumătate a secolului al XVI-lea ar fi într-adevăr destul de succintă, dacă am exclude numele lui Foppa, Bramante și Leonardo. Foppa era un brescian cu o instrucție artistică padovană; Leonardo era florentin și tot așa, prin formația sa, Bramunte. Că în toți acești ani exista o școală de pictură la Milano, e de netăgăduit, așa cum exista una, în aceeași perioadă, și la Roma: numai că nici una, nici cealaltă nu erau autohtone.

Cea mai importantă operă milaneză de la începutul secolului al XV-lea, existentă încă, este cuprinzătorul ciclu de fresce de la catedrala din Monza istorisind viața reginei Teodolinda. E clar că inspirația lor se datorește lui Pisanello și e interesant de observat cum autorii au lăsat deoparte modelajul, au anemiat linia și au încărcat efectele grațioase, mai ales în reprezentarea chipurilor. Ești aproape tentat să-i acuzi de intenția deliberată de a înlătura tot ce-ar fi putut sta în calea exprimării «grațiosului».

Ce este adevărat pentru aceste fresce de la Monza e adevărat pentru întreaga școală milaneză. «Grațiosul», cu supratonurile sale de drăgălășenie și sentimentalism, s-ar putea spune că a format substanța primordială a picturii milaneze. Ca un infinit ocean de baloane de săpun, ea a acoperit pînă și cele mai proeminente figuri cu o irizație amorfă, în vreme ce formele mai puțin rezistente au fost dizolvate ca niște picături de rouă pe o mare fosforescentă.

Dacă vom zăbovi un moment asupra naturii și originii «grațiosului», vom înțelege imediat de ce el constituie un izvor în același timp de inferioritate cît și de popularitate în artă. «Grațiosul» e ceea ce rămîne din frumusețe în momentul în care temeiurile permanente care determinau senzația au fost înlăturate. Frumusețea este acea însușire pe care o atribuim lucrurilor vizibile cînd percepem capacitatea lor de a intensifica simțul nostru vital. În artele figurative această însușire este rezultatul unei perfecte armonii între valorile tactile (sau între formă) și mișcare. Ea află întrupare în anumite forme, atitudini și compoziții care permit artistului să exprime efectele ce corespund propriei sale viziuni. Prin ele însele, aceste forme, atitudini și compoziții nu sînt decît simple epiderme, și asemeni epidermei, cînd sînt luate de pe corpurile care le susțineau, imediat se ofilesc și se sbîrcesc, prefăcîndu-se în pulbere.

Pictorul lipsit de capacitatea de a evoca valori tactile și de mișcare, pictorul fără talent creator, este constrîns să imite pe cei înzestrați cu acest har, pentru că în artă toate formele, toate atitudinile și compozițiile sînt la origine rezultatul puterii de a transmite viață, de a zămisli. O asemenea imitație artistică va fi în mod necesar inferioară și vidă, deoarece dacă artistul ar fi putut produce acele efecte de substanță interioară și vitalitate, el nu ar mai fi avut nevoie să imite; dar el nu poate oferi decît efecte de frumusețe epidermică, fără viață. Asemeni obrazului uman care, în momentul cînd moartea îi răpește însuflețirea și-i anulează tensiunea e luminat pentru o clipă de cea mai suavă expresie, la fel și arta devine seducătoare și mai încîntătoare cînd lipsa unui modelaj vital o simplifică și-o pacifiază și cînd înlăturarea oricărei mișcări îi dă un aer de langoare. Căldura vitală, viața vieții, care o crease, n-a părăsit-o cu desăvîrșire, dar din tot ce o covîrșise, din tot ce a fost un rug aprins, n-a mai rămas decît o tihnă docilă, la îndemîna și chiar la bunăvoia oricui.

În decadența artei, acesta e momentul în care apare în chip necesar «grațiosul» (iată, fie spus în treacăt, și motivul pentru care sînt atît de atrăgătoare primele roade ale decadenței); și «grațiosul», fiind ceea ce e, în temeiul celor mai sus arătate, e în mod necesar inferior. În același timp e popular, deoarece e ușor de înțeles, mergînd chiar pînă la măgulire.

Urmează, din cele ce-am spus, că « grațiosul » poate apare numai în momentul în care o anumită mișcare artistică a atins maxima dezvoltare, cînd s-a ajuns la o perfect înfloritoare frumusețe ce începe a fi gustată în chip reflexiv, explorîndu-i-se cauzele aparente, spre a se încerca imitarea ei prin descoperirea purului desen schematic. « Grațiosul » nu e generat cu ușurință de arta arhaică, deoarece, cîtă vreme arta se află în această condiție, e atît de evident angajată în realizarea formei și mișcării, încît orice imitație trădează semnele aceluiași zel, sfîrșind, în consecință, prin a reflecta, mai mult sau mai puțin, ceva din desăvîrșirea artei autentice. Imitarea artei arhaice duce la cruditate, la bizarerie, la absurdități puerile, dar nu la expresii grațioase. Cînd acestea apar în plină evoluție a unei arte arhaice, ele pot fi neîndoielnic considerate drept supraviețuiri ale ultimei perioade a unei precedente arte ajunse la plenitudinea ei, așa cum sînt grațioasele expresii gotice care din cînd în cînd și-arată chipurile lor fermecătoare în mijlocul austerelor explorări ale secolului al XV-lea.

Au trebuit spuse aceste puține lucruri asupra « grațiosului », asupra formelor « drăguțe», deoarece lupta pe care această artă facilă a angajat-o cu arta adevărată ocupă un loc însemnat în istoria picturii milaneze, deși mai mult, cum e și firesc, în ultima sa perioadă decît în cea de început.

XVII

Pictura milaneză din Quattrocento, atît cît o cunoaștem, își datorează existența lui Vincenzo Foppa. Deși în ce privește compoziția și peisajul, se pot desluși la el urme ale unei formații sub autoritatea lui Pisanello, educația artistică serioasă și-a făcut-o alături de Bellini, Mantegna și Tura la Padova. Operele sale, judecînd după cele ajunse pînă la noi, sînt inferioare ca număr și probabil și prin calitățile lor, celor ale camarazilor lui. Și totuși lăsînd de o parte pe Mantegna, ne-am putea întreba dacă darurile înnăscute ale lui Foppa erau într-adevăr inferioare celor ale lui Tura sau chiar celor ale lui Bellini. Dacă ni i-am închipui pe aceștia că ar fi fost, asemeni lui Foppa, îndepărtați de la orice sursă de inspirație, că în perioada lor de intensă expresie plastică ar fi fost cu totul lipsiți de ambianța unor emulații stimulatoare, ei s-ar fi oprit poate unde s-a oprit și el, eventual chiar mai jos; cum s-a întîmplat cu Tura, în ciuda începuturilor sale mai tîrzii și a strînsei vecinătăți cu Padova și Veneția. Dezvoltarea incompletă a lui Foppa nu se datora unei temperamentale apatii, ci lipsei de îndemn și stimulare și acest lucru îl demonstrează peremptoriu calitățile perspectivei, luminii și spațiului din *Adorația Magilor* de la National Gallery, care ne arată cum pictorul, deși în vîrstă atunci de peste cincizeci de ani, nu pregeta să învețe din exemplul unui Bramante.

Este chiar posibil a imagina în ce direcție anume s-ar fi putut el dezvolta, în împrejurări prielnice. În tratarea figurilor și peisajului revelă o puternică stăpînire asupra substanței structurale, cu excepție însă în arhitecturi, unde, pictînd sub influența lui Bramante, trădează o singulară indiferență pentru definirea precisă și acută a suprafețelor el tinde, poate ca nici un alt maestru al vremii, să atenueze efectul intersecției dintre suprafețe și atmosferă și simțul său coloristic îi vine în sprijin, pentru că preferă efecte de tonuri argintii, abia licăritoare, tinzînd spre monocrom, nuanțelor variate folosite de adepții definirii clare a suprafețelor. Aceste puține observații sînt de ajuns spre a arăta că tendințele lui Foppa îl apropiau mai curînd decît de Mantegna sau Tura, de Giovanni Bellini. Pornind sub asemenea buni auguri, maestrul brescian ar fi putut ajunge la o viziune picturală tot atît de curînd ca cel venețian; sau chiar mai curînd pentru că n-a cunoscut nicidecum, asemeni lui Bellini, o fază inițială de intensă precizare a conturului.

La acest lucru, însă, el n-a ajuns; totuși rezultatele sale, chiar dacă mult mai modeste, sînt totuși considerabile. Cu profundul său simț pentru substanța structurală, nu se putea să nu realizeze o anumită grandoare a formei evocînd uneori pe Piero della Francesca; și deși e lipsit de orice poezie a spațiului și mai curînd evită decît să caute acțiunea, compozițiile lui sînt printre cele mai impresionante ale secolului. Nu se dovedește niciodată lipsit de calități. Chiar modul său de a reprezenta acțiunea, aşa cum ne putem da seama din cei doi *Sf. Sebastian* de la Milano, este cel al unui maestru, iar într-o operă ca *Punerea în mormînt* de la Berlin, chiar al unui mare maestru. În ce altă tratare a acestui subiect vom găsi astfel de anticipări ale celui mai nobil stil al lui Michelangelo? Apoi imaginile sale, asemeni celor ale lui Bellini, au un surîs de gingășie în severitatea lor. Nici o Madonă nu e mai înrudită în spirit cu cele ale lui Bellini, cum sînt Madonele lui Foppa, spre exemplu cea din colecția prințului Trivulzio, azi la Museo del Castello din Milano. Schemele sale cromatice, cu pătrunzătoarele lor griuri argintii și estompate tonuri de verde, sînt un perfect vehicul a tot ceea ce pictorul a dorit să exprime. În Italia septentrională, el se situează într-adevăr imediat după Mantegna și după Bellini, și influența pe care a exercitat-o este aproape la fel de puternică, pentru că nu e vale, nu e ungher, între Brescia, golful Genovei și crestele Muntelui Cenis unde ea să nu fi pătruns.

XVIII

N-avem deci pentru ce zăbovi asupra lui Butinone și Zenale; primul și cel mai în vîrstă rareori se ridică deasupra ciudățeniilor și caraghioslîcurilor acelui atrăgător mărunt imitator al lui Donatello și Mantegna, Giorgio Schiavone; în vreme ce cel mai tînăr a fost destul de isteț spre a izbuti să altoiască niște firavi vlăstari leonardești pe asprul trunchi al viziunii lui Foppa. Împreună, ei au pictat un poliptic ce încă iradiază cu strălucirea sa sordidul tîrg Treviglio, unde amîndoi văzuseră lumina zilei. E vorba, în esență, de o derivație a artei lui Foppa, dar mai puțin severă, mai plăcută și, îndeosebi, mai fastuoasă.

Cel mai remarcabil dintre urmașii lui Foppa a fost Ambrogio Borgognone — pe care ești ispitit a-l considera chiar cel mai de seamă pictor născut pe pămîntul milanez. E adevărat că registrul lui e limitat, depășind rareori orizontul maestrului său; și, de asemeni, că nu se deosebește prin daruri excepţionale în ce priveşte forma sau mișcarea ori compoziția spațială. Nici nu se dovedește cu totul liber de slăbiciunile imitatorului și de acea drăgălășenie care, în anii lui tîrzii, vor îneca arta lombardă. Dar ne-a lăsat una din cele mai reținute, mai profunde și mai rafinate expresii artistice ale pietății autentice. Dacă pietatea creștină ar fi adevărata sursă a plăcerii pe care persoanele credincioase o caută în pictură, ei ar prefera cu mult pe Borgognone obișnuiților favoriți ai lor, Fra Angelico sau Francia sau Perugino. Dar ei se simt atrași în chip conștient de suavitatea tipurilor din operele tuturor acestor maeștri și sînt cuceriți, fără a-și da seama, de fapt, de farmecul liniei și culorii lui Fra Angelico, de verdele răcoros al pajiștilor lui Francia, și de armoniile spațiale ale lui Perugino. Pe nici unul din aceste temeiuri, maestrul milanez nu se poate impune la fel; și totuși, pe lîngă un rar și nobil ilustrator, el a fost și aproape un mare pictor. Ca pictor, el a izbutit poate, atît cît îi puteau îngădui solid fixatele habitudini ale unei viziuni plastice, să ajungă un fel de Whistler al Renașterii. Ca Whistler, avea pasiune pentru armoniile tonurilor și pentru desenul sintetic, abreviat, simbolic. Un asemenea desen se putea cu greu împăca cu plastica robustețe a figurilor sale din retabluri și (deși aici totuși ceva mai mult) cu peisajele sale compuse; dar în vederile fugitive ale unor străzi de cetăți, ale unei porțiuni de canal, ale unor colțuri rustice și cîteodată în minusculele figuri, gustul său era mai liber de a-și urma înclinațiile. Atunci el amintește, ca nici un alt italian, de rafinatul pictor american. La Nantes se află o ideală armonie în gri, albastru și negru pe care acest artist modern cu greu ar fi putut-o întrece.

XIX

Cu Borgognone tradiția întemeiată de Foppa se stinge în ținutul milanez. Dar, mult înainte de moartea sa, la Brescia, cetatea natală a lui Foppa, încolțise o ramură hărăzită să extindă această tradiție pînă la ultimele ei limite, și s-o poarte dincolo, spre noile orizonturi ale viziunii picturale, pentru care ea, de la început, părea atît de bine pregătită. Pentru moment însă, trebuie s-o părăsim aici, pînă ce vom întregi istoria picturii milaneze.

Ne vom întoarce înapoi, la începutul ultimului pătrar al secolului al XV-lea, cînd stilul lui Foppa încă nu se impusese cu desăvîrșire. În acel moment, el primea întărire de la Bramante, care venise să stea cîțiva ani la Milano. Ne putem întreba dacă influența arhitecturii acestuia asupra celei lombarde a fost pe de-a întregul binefăcătoare, avînd în vedere că formele ei erau atît de avansate, încît îndemnau la imitații și la o manieră grațioasă mai curînd decît la o solidă comprehensiune, acționînd astfel ca un dizolvant, așa cum arta lui Leonardo avea să acționeze, într-un mult mai mare grad, în domeniul picturii. Deși e sigur că în acest domeniu, Bramante, avînd totuși un rol mult mai modest, a exercitat o influență foarte semnificativă, și aproape în totul fecundă. Nici nu se putea întîmpla altfel, deoarece problemele lui Foppa erau și ale sale, iar întru soluționarea lor el venea cu una din cele mai avîntate minți ale vremii, formată sub acțiunea unora dintre cei mai înaintați și mai severi maeștri de atunci. Ne putem face o idee despre el ca artist figurativ, nu atît din propriile-i opere, cît din anumite elemente specifice Italiei Centrale, prezente în operele discipolilor săi. Deși a practicat sculptura, pictura și chiar gravura, apare limpede că arta sa figurativă era subordonată arhitecturii, dacă nu chiar supusă realizărilor sale de arhitect. Totuși puținele picturi care ne-au rămas revelă un decorator în cel mai serios sens al cuvîntului: tipuri eroice, în poze statuare, cu forme grandioase și mișcări magnifice, strîns înrudite în spirit și scheme cu cele ale lui Piero della Francesca și ale discipolilor lui, Melozzo, Signorelli și Bartolommeo della Gatta. Bramante trebuie să fi pictat totuși relativ puțin, căci altfel influența sa asupra picturii ar fi fost mult mai sesizabilă. Deși aceasta s-a extins pînă la Zenale și alții, principalul ei vehicul a fost Bramantino. Prin acesta ea s-a propagat în cuvenită măsură asupra ultimelor prelungiri ale picturii milaneze, fecundînd poate ce era mai bun în arta lui Luini și Gaudenzio.

Dar așa cum puteam aștepta de la un discipol călcînd fidel pe urmele unui maestru ale cărui preocupări principale erau absorbite de o altă îndeletnicire, Bramantino, în ciuda serioaselor tendințe spre o severă tratare a formei, ce pot fi văzute în *Ecce Homo* din colecția generalului De Mayno,* a decăzut curînd pînă la o informă meticulozitate lipsită de substanță, și pînă la o superficialitate ale cărei efecte vrednice de dispreț nu pot fi compensate decît de concentrarea întregii sale puteri de seducție. Căci, cu toate acestea, el rămîne un seducător. În primul rînd el a moștenit de la predecesori ceva din acea poetică nebunie a umbro-toscanilor pe care toate instinctele sale native milaneze pentru «grațios» nu le-au putut risipi și anula. Cîteodată el e de-a dreptul cuceritor, ca în fresca de la Brera, *Madonna cu îngerii*, sau în *Fuga în Egipt* de la Locarno. Tipurile sale păstrează ceva din măreția lui Melozzo, anticipînd mult, în același timp, sensibilitatea aproape maladivă a unui Parmigianino sau Rosso. Apoi, ca elev al lui Bramante, el are un simţ fin al profilurilor arhitectonice, în aşa măsură încît, dacă figurile ar lipsi, multe din picturile lui n-ar pierde nimic, în afara generalei distribuţii a maselor. Maniera sa de a lumina scenele, pe cît posibil de jos, şi gustul său pentru contrastele poetice de lumină şi umbră, întregesc efectele unui stil ce rămîne seducător, cu toată frecventa sa intrinsecă inferioritate. Dacă vom căuta temeiurile unei serioase arte a figurii în opere ca *Adoraţia Magilor* din colecţia Layard (azi la National Gallery din Londra), sau ca mai sus menţionata *Fugă în Egipt*, vom fi dezamăgiţi; dar în ele se află ceva ce seduce irezistibil — asemeni ariilor lui Berlioz din *Enfance du Christ*.

---

* Ulterior în colecția Soranzo-Mocenigo din Milano.

XX

Restul picturii Renaşterii în provincia milaneză gravitează în jurul unui artist care i-a determinat caracterul şi i-a trasat întreg cursul, în asemenea măsură încît a fost totdeauna cunoscută ca şcoala lui — şcoala lui Leonardo da Vinci — în vreme ce cele mai izbutite realizări ale ei treceau de asemeni în chip obişnuit drept operele sale. Cînd, către 1485, cel mai dăruit dintre pictorii florentini se stabilea la Milano, de-abia trecuse de treizeci de ani. Deşi avea în urma lui *Închinarea magilor* de la Uffizi, cea mai stranie şi mai intelectuală compoziţie creată pînă atunci în lumea creştină şi deşi lăsase mult în urmă problemele cărora li se dedicaseră regiunea dominată de Mantegna şi artiştii indigeni, el totuşi nu atinsese desăvîrşita împlinire. Nu scăpase de reziduurile uceniciei la Verrocchio, adevărate *impedimenta*; nu ajunsese încă la o deplină libertate. E greu de susţinut că drumul spre această libertate trebuia să treacă neapărat prin Milano şi ne putem întreba dacă Leonardo l-ar fi găsit vreodată de nu s-ar fi întors pentru o vreme la Florenţa. Mai mult chiar, s-ar fi putut ca, dacă n-ar fi părăsit niciodată cetatea natală, el să fi ajuns la un grad și mai înalt de emancipare spirituală și s-o fi dobîndit mai curînd. Şi poţi deplînge faptul că a fost atît de multă vreme surghiunit din căminul artelor, spre paguba acestuia, spre propria lui pagubă cît și în dauna eternei frumuseţi. Închipuiţi-vă ce ar fi putut el deveni dacă avea ca elevi, sau cel puţin ca urmași, pe Michelangelo și Andrea del Sarto, în loc de Ambrogio de' Predis și Boltraffio ! Dar el și-a petrecut cei mai buni ani în Lombardia, poate nerămînînd imun la contagioasa pasiune pentru « graţios ». Fie el chiar și Leonardo, nu era poate cel mai indicat spre a fi chemat să picteze frumuseţile de la curtea acelui subtil senzual care era Ludovico il Moro. Şi știut fiind că atunci cînd un lucru place, el e din nou cerut, probabil că acei clienţi înteţeau cererile cu fiecare revelaţie a unui farmec pînă atunci întrevăzut cu pasiune, însă vag, pe care puternicul geniu binevoia să le-o dăruiască. Leonardo a fost astfel, fără să vrea, un important complice în conspiraţia pentru domnia « graţiosului »; pentru că dacă suverana lui artă putea adăuga o lumină de frumuseţe chiar celui mai graţios chip de femeie, acest lucru trecea dincolo de posibilităţile unor oameni obișnuiţi, cum erau elevii săi. Consideraţii de această natură ne pot face să înţelegem prea marea atenţie pe care Leonardo a acordat-o reprezentării capetelor și insistenţa asupra expresiei faciale, primejdios împinsă pînă la extrema limită a suportabilului; ne mai pot face să înţelegem de asemenea faptul că niciodată, în timpul lungii sale șederi la Milano, el n-a întîlnit circumstanţele prielnice spre a exercita cel mai înalt dar al său, măiestria în tratarea mișcării.

Dacă Leonardo n-a avut ce cîștiga la Milano, se poate susţine și că Milanul n-a avut ce cîștiga de pe urma lui Leonardo. În faţa producţiilor unui de'Predis, Boltraffio, Cesare da Sesto, Giampietrino, Solario, Oggiono, Luini, Sodoma și alţii, poate suna paradoxal a te îndoi dacă lunga prezenţă a lui Leonardo a însemnat într-adevăr un cîștig pentru această școală. Adevărul e că cele mai multe din aceste lucrări sînt de o slabă valoare intrinsecă. Singurul lor merit serios e că evocă idei ale maestrului; principala lor atracție rezidă în faptul că aceste idei sînt evocate în termeni atît de ușor de sesizat și de memorat încît, ca acele zornăitoare jocuri de cuvinte mnemonice, ele măgulesc spiritele comune. Îndepărtați din aceste compoziții partea împrumutată lui Leonardo, și veți îndepărta aproape tot ce constituie valoarea lor. Trebuie să fim recunoscători acestor lombarzi de a ne fi păstrat concepțiile marelui florentin, după cum sîntem recunoscători discipolilor care ne-au conservat vorbele marilor înțelepți prea absorbiți de speculațiile lor sau prea indiferenți spre a le pune ei înșiși pe hîrtie. Dar e totuși plauzibilă și ipoteza ca acești pictori milanezi, lăsați în voia fireștei lor evoluții, să fi fost capabili de o expresie originală, nu lipsită de importanță. Poate că dacă marele senior etrusc nu i-ar fi redus la condiția unor sclavi copiști, toți acești artiști de mîna a doua, stimulați de influența rudelor venețiene, ar fi dezvoltat din tradiția lui Foppa o școală de pictură asemeni celei din Brescia, dar mai cuprinzătoare și de o mai amplă respirație; și n-ar fi de neconceput ca ea să fi culminat cu un artist mai apropiat de Paolo Veronese decît de Bernardino Luini.

Contactul cu spiritele mai evoluate și cu ideile mai înaintate este cu desăvîrșire înrobitor. El poate întări, formînd deprinderi mai bune și inculcînd metode superioare, numai cu condiția unei supuneri răbdătoare și a unei imitații neîntrerupte. Dar atîta vreme cît zăbovim în acest stadiu de încercare, pînă la a deveni còpii fidele ale altora, acest lucru interesează mai curînd morala decît estetica. Nu altfel se întîmplă în artă. Efectul temporar al contactului dintre cel care a rezolvat cele mai multe din problemele meseriei sale și cel care a rezolvat numai prea puține, constă în a face pe cel din urmă să lase deoparte toate problemele sale și să se dedice imitării a ceea ce i se oferă imediat, a ceea ce e evident. În domeniul artelor figurative, aceasta constă din forma exterioară, din siluetă, din surîs. Iată ceea ce abilitatea imitatorului se va strădui să copieze, pînă în ziua în care va înțelege ce preț artistic au într-adevăr aceste lucruri: și această zi pentru cei mai mulți nu sosește niciodată.

XXI

La început impresia făcută de Leonardo la Milano a fost slabă. Ea s-a limitat, în chipul cel mai superficial, numai la puținii săi elevi și la puținele sale ajutoare. E posibil ca el să fi pictat numai pentru Curte și pentru lumea din jurul acesteia, rămînînd necunoscut altora; sau poate că meșteșugarii locali nu erau destul de pregătiți spre a-i prețui meritele. Fapt e că prima sa ședere la Milano, de cincisprezece ani sau ceva mai mult, dacă el nu s-ar fi întors niciodată, ar fi lăsat relativ puține urme. Numai la reîntoarcerea sa, după o lungă absență, și-a exercitat el prodigioasa lui, poate dezastruoasă, influență. Pentru că între timp entuziasmul rarilor aderenți avusese răgaz să crească sub impulsul veștilor fulgerătoarelor sale triumfuri de la Florența, astfel izbutind să atragă atenția celor din preajmă asupra măreției lui, făcîndu-i pe cei tineri să i se arunce la picioare.

Primii discipoli ai lui Leonardo la Milano nu numai că au fost mai puțin numeroși, dar erau și mai puțin înrobiți decît cei de mai tîrziu. Ei cunoscuseră alți maeștri și-și formaseră deprinderi la care era greu să renunțe. Fără să mai adăugăm că Leonardo însuși se afla într-o perioadă a căutărilor și că deși era atît de aproape de desăvîrșire, el totuși nu o cucerise. El încă nu realizase capodopera care să subjuge. Cine încerca să-l imite atunci, trebuia să imite ceva din explorările lui, și astfel imitația însăși dobîndea valori vitale. La vremea aceea, de pildă, el se trudea stăruitor să obțină o cît mai subtilă intensificare a modeleului prin valorile umbrei și luminii, ceea ce în sfîrșit realiza în *Monna Lisa*; și oarecari reflexe remarcabile ale acestei străduinţi pot fi aflate întîmplător la de'Predis şi Boltraffio, dar aproape de loc la cei din generaţia mai tînără, în ciuda faptului de a fi realizat perfect, în mod demonstrativ, finitul plastic. Nu încape îndoială că datorită acestei intime familiarităţi cu metodele lui Leonardo, de'Predis a fost în stare să execute o copie asemeni celei de la National Gallery după *Fecioara cu stîncile*, mult mai aproape de original decît orice copie a *Cinei de taină* datorată celor mai facili imitatori din generaţia mai tînără. Dar chiar şi aceşti primi discipoli, care ne-au lăsat atîtea sincere, demne portrete de bărbaţi, cad şi ei în pura dulcegărie atunci cînd încearcă să meargă pe urmele maestrului în portretele de femei încîntătoare şi de înfloritori băieţandri. De'Predis, pictorul profilului lui Francesco Brivio de la muzeul Poldi-Pezzoli, numai energie intelectuală şi caracter, putea coborî pînă la graţia gitană din *Fata cu cireşele* de la New York; iar Boltraffio, de la soliditatea bustului de bărbat din colecţia Dr. Frizzoni de la Milano * ajungea la siropoasele capete de femei din biserica San Maurizio şi la efeminatele tipuri de tineri ale juvenililor săi Mîntuitori şi sfinţi Sebastian. Chiar Madonnele, probabil executate după desenele maestrului şi pline de magia acestuia, asemeni celor de la Poldi-Pezzoli şi National Gallery, Boltraffio izbuteşte să le strice încărcîndu-le de dulceaţă şi parfum. Ceea ce era inevitabil: deoarece tendinţa spre dulceag din chipurile de femei şi de băieţi ale lui Leonardo era înlăturată prin exerciţiul suveranei sale stăpîniri a formei, pe cînd, în lipsa acesteia, ea era lăsată să se afirme direct.

Şi mai rău s-a întîmplat cu elevii lui Leonardo din vremea următoarei şederi la Milano, cînd el era prea ocupat spre a se dedica serios formării lor, considerîndu-i mai curînd nişte simpli executanţi decît elevi. Arta lui atinsese absoluta desăvîrșire și crease tipuri ce nu îngăduiau nici cea mai mică intensificare, fără distrugerea echilibrului lor, așa cum sînt *Monna Lisa* și capetele din *Fecioara și Sfînta Ana*. Orice încercare de a le relua, din partea altor mîini decît ale lui Leonardo, era sortită a sfîrși în banală dulcegărie. Şi poate că tocmai acest rezultat cu totul accidental a fost în chip nefericit primit ca binevenit: odată revelat, el era hărăzit să prolifice. Grație propriei inerții, avea să ducă la o mereu sporită dulcegărie. Ajungînd chiar să absoarbă orice altă preocupare și va sfîrși în sensibilitatea morbidă, în afectare sau pură vulgaritate, așa cum frecvent s-a întîmplat la Giampietrino, Cesare da Sesto și Sodoma.

---

* Azi în colecţia Contini-Buonacossi, la muzeul Uffizi din Florenţa.

Noi europenii, chiar fără a ne da seama, ținem mult la individualitatea noastră și nu putem fi niciodată mulțumiți cu simpla copiere a operelor maeștrilor noștri, oricît de mari ar fi ei. În consecință, odată ce valorile formale dispăreau de pe un chip frumos și expresiv, cum își mai putea un artist de mîna a doua afirma propria individualitate decît realizînd un chip mai grațios și mai expresiv decît cel pe care-l imita? Nu numai că nu exista altă cale, dar aceasta era cea mai populară și remunerativă. Deși la capătul unui astfel de drum se află infernul, de unde, cum spune proverbul, grea e întoarcerea.

Dar de ce, se poate întreba cineva, « grațiosul » și « expresivul » nu sînt izvoare de autentică plăcere artistică? Răspunsul este: « grațiosul » nu evocă acele senzații imaginate ce constituie domeniul adevărat al artei; el se adresează direct capului, inimii și altor părți mai puțin nobile ale insului nostru; le solicită nu în calitate de artă, ci de realitate. Admiratorii unei femei frumoase dintr-o pictură o privesc cu ochii lui Stendhal, ca pe o făgăduință a întîlnirii aceluiași chip în viața reală. Nici nu se poate întîmpla altfel, cîtă vreme grația și frumusețea rămîn atît de covîrșitor atrăgătoare în viață. Astfel imaginea « drăguță » e puțin mai mult decît o pictografie și cu greu poate avea vreo calitate artistică.

Aceasta pentru că artele figurii au drept material numai elementele vizuale ce pot provoca o directă intensificare a vieții — forma, mișcarea, spațiul și culoarea — iar « grațiosul » n-are nimic de a face cu acestea.

« Expresivitatea » este soră geamănă cu « grațiosul ». Fără îndoială, nu mă refer la acea spontană, inconștientă reflectare pe chip a întregii acțiuni a corpului. Acest lucru e legitim, și poate avea o calitate independentă ca funcție ilustrativă, deși cu cît o artă este mai mare, cu atît supraveghează mai riguros expansiunea unor astfel de efecte. Prin « expresivitate » înțeleg acea expresie pe care în viața reală o conectăm cu emoțiile, și care e reprodusă numai pentru valoarea ei din viață. În artă ea are o foarte slabă valoare intrinsecă, și chiar nici una, deoarece valoarea artistică provine din valorile tactile și de mișcare, ca și din armonia lor, cîtă vreme mușchii ce provoacă subtilele transformări faciale reclamate de expresia emoțională au un slab și nesistematic efect asupra noastră, iar senzațiile ideate ale acțiunii lor sînt lipsite aproape cu desăvîrșire de orice putere de a exalta simțul nostru vital. Pe lîngă aceste motive specific artistice ce se împotrivesc unei expresii emoționale în artă, mai este un altul de ordin general, dar destul de important. Și anume: atunci cînd în artă expresia directă depășește cauza ei vizibilă — acțiunea manifestată de figurile respective — sîntem inevitabil îndemnați să-i căutăm cauzele dincolo de opera de artă, în afara ei. Momentul estetic — acest prea scurt dar extrem de rafinat extaz în timpul căruia ne identificăm cu opera de artă — e împiedicat să se producă; pentru că obiectul viziunii, în loc să absoarbă întreaga noastră atenție ca și cum ar fi fost un univers complet, și să ne permită a trăi sentimentul totalei contopiri cu el, ne împinge înapoi, trezindu-ne curiozitatea și rătăcindu-ne în încercarea de a ne informa asupra cauzelor pentru care expresia emotivă depășește cauza vizibilă: ceea ce generează o mulțime de activități ostile purei trăiri estetice.

Şi dacă toate acestea sînt adevărate pentru figuri şi compoziţii întregi, ele sînt cu mult mai adevărate pentru reprezentările de capete singure. În arta superioară, capul singur constituie un limitat vehicul al expresiei artistice şi marea artă a fost totdeauna perfect conştientă de aceste limite, stabilindu-şi ca lege, pare-se, de a da chipului, atunci cînd e înfăţişat singur, aspectul lui cel mai permanent...

Dar un asemenea tratament reclamă geniu din partea creatorului, iar din partea publicului său o capacitate de apreciere nu numai nativă, dar şi cultivată. Meşteşugarul comun exercită asemenea funcţii aşa cum poate. Situîndu-se la nivelul maselor, produce ceea ce acestea cer: picturi numai cu funcţie informativă sau pline de făgăduinţi pe planul vieţii reale, în loc de picturi comunicînd viaţă şi fericire.

XXII

Am spus poate destul spre a justifica lipsa mea de entuziasm faţă de picturi fermecătoare ca *La belle Colombine* de la Leningrad şi spre a iniţia pe cititor în modul meu de a judeca valoarea unor Luini, Sodoma, Gaudenzio Ferrari şi Andrea Solario.

Luini e totdeauna gentil, suav şi atrăgător. Ar fi uşor de alcătuit din operele lui o galerie de femei frumoase şi fermecătoare, pline de sănătate fără a fi grăsuţe, şi toate, gingaşe, măgulind cele mai profunde instincte virile prin aerul lor de a invoca protecţia grijulie a bărbatului. La începuturile sale, sub inspiraţia plinului de fantezie Bramantino, era în stare a nara o poveste biblică sau mitologică cu prospeţime şi cuceritoare discreţie. Ca pictor ne-a lăsat, cu deosebire în primele sale fresce, calde armonii cromatice şi un finit plin de acurateţe, evitînd în chip fericit o prea mare insistenţă.

Dar este cel mai puţin intelectual dintre toţi pictorii celebri şi de aceea, fără îndoială, cel mai plicticos. La nesfîrşit, aceiaşi obraji ivorii, acelaşi dulce surîs, aceeaşi siluetă graţioasă, aceeaşi placiditate monotonă. Nu se întîmplă niciodată nimic ! Nici o mişcare, mîinile nu au putere să prindă, picioarele nu stau bine pe pămînt, toate figurile sînt lipsite de consistenţă. De la un atom la altul nu circulă mai multă energie decît de la un grăunte la altul într-un şirag de nisip.

Luini trebuie să fi fost lipsit de cea mai vagă conştiinţă că orice concepţie picturală, spre a fi altceva decît o simplă reproducere, trebuie să se bazeze pe posibilităţile formei, mişcării şi spaţiului. Astfel de probleme serioase, cum am spus, par să fi stîrnit un anemic interes printre elevii lui Leonardo, fie din pricină că picturile maestrului executate la Milano ofereau insuficiente exemple, fie pentru că învăţăceii erau lipsiţi de inteligenţa necesară înţelegerii lor. Şi desigur încercări ca cele ale lui Marco d'Oggiono vin în sprijinul concluziei că ceilalţi au făcut mai bine abţinîndu-se. Dar Luini n-a putut rezista la subtilităţile modeleului lui Leonardo, şi fiindcă avea prea puţină substanţă spre a putea specula în acest sens, el a ajuns la nişte perfecte, « linse » cromolitografii, ca aceea, spre a numi una dintre atîtea, de la National Gallery, *Cristos printre învăţaţi*. Talentul lui adevărat era să zugrăvească crinii şi să împodobească trandafirii artificiali, dar era lipsit de orice mijloace pentru arta serioasă. O demonstrează vasta anarhie din prea faimoasa sa *Răstignire* de la Lugano; fiecare încercare de expresie autentică sfîrşeşte în caricatură. Frescele sale de la Saronno sînt asemeni operelor tîrzii ale lui Perugino, lipsite însă de a-tot-compensatoarele efecte spaţiale.

Sodoma, cel mai talentat dintre discipolii lui Leonardo, nu e un mare artist, dar prin ce are mai bun, izbuteşte să ne convingă măcar pe jumătate că, cu o severă educaţie intelectuală, ar fi putut deveni. I-au lipsit poate numai o solidă educaţie artistică şi caracter spre a deveni un alt Rafael. E evident că avea un simţ acut al frumuseţii şi că era în stare să preţuiască şi să încerce a-și însuși cele mai înalte rezultate ale altora — cu condiția de a nu fi de natură prea intelectuală. Dar a resimțit totdeauna lipsa unei instrucții solide inițiale și a necesarei neclintite străduinți spre a putea domina problemele fundamentale; și e grăitor faptul că în anii cît a stat la Roma și l-a imitat pe Rafael, nu se află nici cea mai mică urmă în numeroasele sale picturi că ar fi avut măcar cunoștință de existența lui Michelangelo.

Ansamblul operei sale e lamentabil: nici formă, nici mișcare adevărată, și, către sfîrșit, nici măcar fețe plăcute sau culoare agreabilă; cît despre contactul său cu Leonardo, nici un semn, dacă nu cumva acea brutală, nefuncțională combinație a luminii și umbrei n-ar putea fi luată drept o consecință denaturată a semnificativului clarobscur al marelui maestru.

Gaudenzio pare să fi suferit mai puțin decît ceilalți colegi directa influență a lui Leonardo sau a operelor sale. Avea un temperament energic de om de la munte, cu o anume aspră și rustică vigoare. Primele sale picturi, scenele Patimilor de la Varallo, sînt niște provinciale dar grațioase miniaturi mărite. La Milano a fost contaminat de moda « grațiosului », fără a fi înlăturat însă cu totul un anume crud simț al realității, care, cînd izbutește să se impună, îi permite să realizeze opere asemeni frescelor de la Vercelli, evocînd în mod curios pe Rubens.

Formația lui Solario a fost în aceeași măsură venețiană cît și leonardesco-milaneză. Magnificul său *Portret al unui senator* de la National Gallery amintește de Antonello, Alvise Vivarini și Gentile Bellini: și chiar *Cardinalul Amboise* de la Louvre este mai curînd venețian decît milanez. Dar ansamblul operei sale este destul de evident lombard. Cu tot finitul de porțelan, cu toată grația sa, cu toate surîsurile ce nu contenesc, Solario nu e niciodată atît de lipsit de viață și de stereotip ca Luini. Și e mai greu a da uitării tinerescul entuziasm pentru a sa *Vierge au coussin vert* de la Louvre decît a renunța la prematura admirație față de picturile acestei școli. Ce zbor dădeau viselor noastre despre femei frumoase toți acești pictori ce ne apar azi atît de searbezi; cum ne călăuzeau dorințele și ne măguleau speranțele! Tinerii și azi privesc la ei cu aceiași ochi ca noi, iar din jilțurile lor eliseene victimele mele surîd și par a-mi spune: « Pentru tineri am pictat noi — ce te amesteci tu? » *

XXIII

Înainte de a ne întoarce către răsărit, la Brescia, unde, așa cum am spus, tradiția lui Foppa atinsese ultima ei dezvoltare, se cuvine să aruncăm o privire, măcar pentru o clipă, spre apus. Am remarcat mai înainte că influența acestui maestru s-a făcut simțită pînă la țărmurile Mediteranei și pînă la crestele Muntelui Cenis. Dar, trecînd prin Piemont, ea a întîlnit ultimele unde ale tradiției franco-flamande și le-a împins înapoi, nu fără a pierde însă o parte din propriul ei caracter italian și a dobîndi ceva din cel nordic. Pentru un istoric, această întîlnire și amestec de forme, cu toate implicațiile lor în modul de a gîndi al artiștilor, ar putea constitui un important și chiar pasionant obiect de studiu. Dar aici trebuie să ne mulțumim cu puține cuvinte despre cel mai complet produs al acestei mișcări, Defendente Ferrari. Dacă ar fi să-l judecăm ca pe un artist adevărat, atunci și al patrulea rang ar fi prea înalt pentru el, pentru că n-a avut niciodată însușirile esențiale în artele figurii. Dar dezarmează orice critică, printr-o naivă renunțare la orice pretenție de a le poseda și ne amăgește, făcîndu-ne pentru o clipită, să uităm chiar de existența acestor valori esențiale. Ne oferă agreabile scheme plate cu agreabile plate culori, tratate asemeni emailor

---

* Ceea ce am spus despre Luini, Giampietrino și Sodoma se poate aplica și celor doi castilieni Fernando, unul supranumit Yañez, altul Llanos, care au pictat încărcatele retabluri ale catedralei din Valencia. Ei sînt cel puțin tot atît de milanezi cît și Cesare da Sesto.

sau lacurilor, cîteodată cu o strălucire de giuvaer. Din aceste lucitoare arabescuri, el urzește contururile unor pioase, aproape flamande Madonne, și, întîmplător, profilul precis al vreunui donator — unul din acele profiluri pe care atît de bine le fixau chiar și cei mai mărunți dintre lombarzi. Îmi amintesc un mare triptic, somptuos aurit, cu un baldachin gotic elegant cioplit, și, în centru, Fecioara, avînd silueta unei gingașe Madonne flamande, ținînd drăgăstos în brațe pruncul, și părînd a pluti în spațiu, purtată de semiluna de la picioarele ei; și mărturisesc că amintirea acestei picturi mă însuflețește de o mare dorință de a o revedea mai mult decît alte opere mai ambițioase și chiar mai admirabile. Defendente, trăind ca și Crivelli, departe de marile curente de idei, avea să dezvolte, asemeni încîntătorului venețian, deși la un nivel mult mai modest, elementele pur decorative ale artei sale. În realitate, « pictura » este un termen care acoperă mai multe arte independente; și acest mic maestru piemontez a practicat una dintre ele. Relațiile sale cu marea artă sînt echivalente cu cele dintre bronzurile decorative funerare și sculptură; și e de preferat un excelent bronz decorativ unei proaste sculpturi.

XXIV

Adevărații urmași ai lui Foppa, cei care aveau să ducă pînă la ultimele-i consecințe logice tendința acestuia spre armoniile cromatice gri-argintii și spre o viziune plastic-picturală, au fost proprii săi concetățeni, brescienii.

Nu vom zăbovi asupra lui Civerchio și Ferramola, primul fiind o figură prea vagă, iar celălalt prea nesemnificativă, ci ne vom îndrepta imediat spre elevii lor Romanino și Moretto. În ciuda defectelor lor — și au destule — e o plăcere să te desparți de ultimii milanezi, cu culoarea lor superficială și cu crudul lor clarobscur plastic și să te îndrepți spre acești brescieni, mai puțin talentați poate, dar liberi să-și desfășoare propriul caracter sub geniala influență a Veneției. Cînd am vorbit despre Foppa, am arătat cît de multe asemănări avea cu Bellini: același simț pentru substanța interioară și aceeași înclinare de a lăsa această substanță să se topească treptat în atmosfera înconjurătoare, fără a pierde nimic din propria-i consistență, dar și fără a se circumscrie abrupt, închisă într-un contur tăios. Urmașii erau astfel înclinați în mod firesc să înțeleagă progresele realizate în această direcție de Giambellino și desăvîrșite de elevii lui, Giorgione și Tițian. În consecință, într-un anume sens, Moretto, Romanino și tovarășii lor, care deveniseră datorită condițiilor politice și sociale supușii Veneției, au fost în artă aproape niște venețieni. Ceea ce îi deosebea de lagunari era, în primul rînd, tonalitatea gri-argintie, mai curînd sumbră, moștenită de la Foppa, și apoi acel slab meșteșug și acea lipsă de orizont intelectual ce caracterizează pe artiștii dependenți și provinciali avînd drept rezultat o operă inegală. Pe de altă parte, ei n-au rămas inferiori celor mai buni dintre venețieni, în ceea ce privește capacitatea imaginativă, deosebită prin tonul ei solemn și totuși cordial și însuflețitor, izvorît din jocul luminii și al culorilor. Acest lucru, de fapt, asigură cîtorva din operele lor un loc în marea artă a lumii. Romanino era mai vîrstnic, mai facil, mai ingenios, dar și, cu toate strălucitele sale însușiri, cel mai neînfrînat și provincial, în ciuda faptului că a suferit mult influența lui Giorgione, pînă într-atît încît unele din picturile sale realizate sub această înrîurire sînt și azi atribuite lui Giorgione însuși sau lui Tițian. Piesele sale de altar sînt, de obicei, prea încărcate și înflăcărate, însușirile sale majore fiind evidente numai în frescă. Atunci el ne răpește pe aripile efemerei sale facilități, cu culoarea sa proaspătă și pură, cu nepretențioasa, deși ades fericita sa compoziție. Încîntătoare într-adevăr, însoritele colonade ale castelului din Trento, în care frescele lui Romanino ne întîmpină cu frivolitatea, dar și cu puternicul farmec al culorilor sale asemeni unor somptuoși fluturi plutind în aerul primăvăratec! Şi cu aceeaşi încîntare, după ce ai străbătut în miresmatele poteci bergamaşte, vei poposi spre a gusta fireasca măreţie şi fermecătoarea demnitate a picturilor lui Romanino din criptele luminoase ale mînăstirii din Villongo! Moretto, condiscipolul lui Romanino, e cel mai aproape de marii artişti de aceeaşi vîrstă din nordul Italiei, în afară de Veneţia. Şi chiar aici s-ar fi impus faţă de artişti ca Paris Bordone şi Bonifazio. E adevărat că n-a lăsat imagini ale aproape realizatului vis al Renaşterii de strălucire şi bucurie a vieţii, aşa cum aceştia ne-au lăsat în *Pescarul şi Dogele* şi în *Ospăţul bogatului.* Culoarea lui nu e la fel de vioaie, şi în momentele sale rele el cade poate mai jos decît aceştia, dar e un mult mai bun desenator şi un mai mare poet, şi, în consecinţă, un superior maestru al compoziţiei. Graţie acestor daruri, cînd Moretto dă tot ce poate da, figurile sale sînt solide şi energice, membrele lor au pondere, torsurile, substanţă; şi chiar cînd aceste merite sînt mai puţin evidente, îi putem trece cu vederea multe cusururi de dragul pîlpîirii poeticei gravităţi a culorii sale, presărată peste tot cu lumini şi umbre. În plus, el e înzestrat cu neobişnuite daruri expresive, şi cu un real simţ al spiritualităţii semnificative. Nu e surprinzător de aceea faptul că, deşi nu ne-a lăsat opere irezistibile ca cele două capodopere ale lui Bordone şi Bonifazio, el e totuşi autorul mai multor compoziţii cu adevărat admirabile, al unor portrete mai sincere şi al unor mai superbe capete. *Sfînta Justina*, azi la Viena, e una dintre cele mai eroice creaţii ale artei italiene, evocînd aproape ceva din măreţia şi spontaneitatea antică. Mai puţin remarcabilă în simplitatea ei expresivă şi în generozitatea compoziţiei, este pictura din biserica pelerinilor din Paitone, reprezentînd apariţia Madonnei în faţa unui băiat de la ţară; îi poate sta alături fresca din Brescia, în care vedem un bătrîn schivnic contemplînd pe Regina Cerurilor care i-a apărut deasupra unui rug aprins. O minunată ilustraţie este lucrarea numită *Viziunea prorocului Ilie* din biserica Sf. Ioan Evanghelistul, care în realitate nu e decît un prea poetic peisaj, în al cărui prim plan zărim două mari figuri pe care ușor le-am putea lua drept adormitul centaur Chiron, deasupra căruia coboară o înaripată Victorie. În cu totul altă perioadă, opera lui asumă un mai pur aspect lumesc și într-o operă ca *Cristos în casa fariseului*, din Santa Maria della Pietà la Veneția, anticipează ca nimeni altul modul lui Veronese de a trata asemenea teme. Cît despre portretele lui Moretto, voi menționa numai unul, *Ecleziasticul*, de la München, de neîntrecut prin percepția pătrunzătoare și franca prezentare a caracterului, prin compoziția de o totală simplitate, iar în privința culorii, printr-o armonie desăvîrșită de griuri sumbre, blînde, crepusculare.

Moretto a avut ca elev pe Moroni, singurul pictor numai portretist pe care l-a dat Italia. Chiar în vremurile tîrzii și în perioade de mizerabilă decadență, această țară, mamă a artelor, n-a avut un fiu atît de lipsit de inventivitate încît să se simtă paralizat dacă nu avea modelul în față. Panourile sale de altar sînt umbre sau uscate còpii ale celor ale maestrului său și o singură excepție nu face decît să confirme regula, deoarece *Cina cea de taină* de la Romano este salvată de la cea mai stupidă mediocritate de către tratarea portretistică a unor capete. Dar chiar cu modelul în față, Moroni rareori atinge frumoasele calități de pictor ale maestrului său; și dacă e adevărat că unele din operele sale se deosebesc cu greu de cele ale lui Moretto, faptul se întîmplă numai în cazul celor mai nefericite produse ale acestuia. Culoarea lui Moroni este totdeauna mai arsă și mai înghețată decît a lui Moretto, lipsindu-i total poezia luminii și cîteodată, dacă nu chiar totdeauna, tonurile calme și grave. Ca desenator însă, pe de altă parte, îl egalează; și în eminenta capodoperă de la National Gallery, *Croitorul*, forma și reprezentarea mișcării sînt superioare chiar celui mai bun Moretto.

Trebuie deci să-l judecăm pe Moroni pur și simplu ca pe un pictor portretist; deși nici ca atare el nu se numără printre cei mari. Capodopera maestrului său, *Eclesiasticul*, despre care am vorbit, amintește inevitabil de Velázquez. Are concepție compozițională și stil, iar imaginea e înălțată pe un plan universal, purtîndu-și cu simplitate noblețea. Moroni ne transmite imaginile modelelor sale fără îndoială așa cum arătau ele, în pozele ce le erau caracteristice sau în cele pe care doreau să le asume. Dar, cu singura excepție a *Croitorului* său, rezultatul e mai curînd o anecdotă decît un exemplar al umanității. Acești oameni ai lui sînt prea neinteresanți prin ei înșiși. Ei își pot afla corespondentul nu în operele unor Tițian, Velázquez și Rembrandt, ci în cele ale micilor maeștri olandezi. Moroni, cu mai multă strălucire, ne-ar fi amintit poate de Frans Hals.

XXV

Cei din urmă pictori ferarezi au fost ceva mai puțin venețieni decît brescienii; și cel mai abil dintre ei înaintea lui Correggio, singurul de care trebuie să ne ocupăm aici, Dosso Dossi, datorează tot ce are mai bun lui Giorgione și lui Tițian. Ca artist al figurii, în deplinul sens al cuvîntului, nu e vrednic de atenție. Desenul său e penibil de neglijent, modeleul său umflat și găunos; dar a fost înzestrat de la natură cu un simț al efectelor poetice de lumină și culoare și a captat ceva din neuitata magie a lui Giorgione. Ca ilustrator romantic, are puțini rivali. El a pictat cu aceeași dezinvoltură, cu aceeași bogăție de tonuri, cu aceeași strălucire și aceeași fantezie plină de humor cu care a scris prietenul său Ariosto. E tot atît de puțină substanță interioară în picturile unuia, cîtă putere de caracterizare — echivalent literar al primei — se află în poemul celuilalt, dar la amîndoi textura este atît de strălucitoare și de fascinantă încît n-are rost să insistăm asupra unui punct de vedere pretențios. Astfel contemplăm fermecați zînele Circe ale lui Dosso, răpiți de incantațiile lor și ne pierdem în labirintul ademenitoarelor sale lumini. Peisajele lui evocă orele aurorale ale tinereții și stări de aproape mistică exaltare. Figurile exprimă pasiune și mister. Picturile lui nu pot fi contemplate prea îndelung, nici prea adesea, dar cînd te afli în prezența lor, sub farmecul clipei, respiri aerul unui tărîm al zînelor.

XXVI

E ușor a indica unele din izvoarele artei lui Correggio. Pentru a începe: primii săi maeștri, Costa și Francia și după aceea, la Mantua, bogăția operelor lui Mantegna, pe lîngă contactul personal cu Dosso și poate cu Caroto. Veneția de asemenea l-a atras cu farmecul ei, probabil prin Lotto și Palma; și în sfîrșit, a cunoscut, direct sau indirect, principiile compoziționale ale lui Rafael și Michelangelo. Dar este evident că aceste diverse pîrîuri derivate din impetuoasele fluvii contemporane, prin simpla lor contopire, n-ar fi putut constitui acel fermecător șuvoi pe care îl cunoaștem ca arta lui Correggio. Aceleași influențe, fără îndoială, în aceeași regiune, s-au exercitat și asupra altora, însă fără același rezultat. El singur a avut geniu; și ne oferă un rar exemplu a relativei independențe a geniului. Un Michelangelo era probabil inevitabil la Florența, un Rafael în Umbria, un Tițian la Veneția, dar nu un Correggio în meschinele principate ale Emiliei. Apariția lui într-un mediu atît de mediocru a fost un miracol.

Vremea în care a trăit nu are mai multă legătură cu formația geniului său decît locul de naștere; pentru că, prin temperament, el a fost un copil al secolului al XVIII-lea francez. Universalul entuziasm pe care avea să-l inspire acelui secol, atestă că în acea seducătoare epocă geniul său ar fi găsit climatul congenial, atît ca ilustrator cît și ca decorator — și puțini artiști la care aceste două elemente ale artei să coincidă mai desăvîrșit. Cu cît reflectăm mai mult asupra artei epocii cunoscute ca «Secolul al XVIII-lea» cu atît trebuie să recunoaştem că trăsătura sa distinctivă a fost sensibilitatea faţă de farmecul feminin. Grecii, bineînţeles, au simţit acest farmec şi l-au exprimat în numeroasele figurine de terra-cotta care au supravieţuit pînă azi spre încîntarea noastră. S-au perindat apoi secole şi secole, de-a lungul cărora farmecul feminităţii n-a lăsat nici o mărturie şi pînă în veacul al XVIII-lea lucrurile aşa au rămas, cu excepţia unei singure raze, îndeajuns de puternice însă spre a acoperi de lumină întreg cerul. Această rază a fost Correggio. Nici unul dintre contemporanii mai bătrîni sau mai tineri nu au dat expresie farmecului feminin, nici chiar cel mai apropiat discipol al său, Parmigianino, la care acest farmec devine repede eleganţă. Giorgione a simţit frumuseţea feminităţii, Tiţian grandoarea ei, Rafael aristocratica-i suavitate, Michelangelo, potenţele ei sibiline şi pythice, Paolo Veronese vitalitatea şi splendoarea ei; dar nici unul dintre aceştia şi nici un alt artist în Europa, vreme de generaţii, nu şi-a consacrat întreaga sa artă exprimării farmecului feminin.

Admiţînd că această sensibilitate este trăsătura distinctivă a artei lui Correggio, să încercăm a vedea dacă tot aici putem afla cheia succeselor şi eşecurilor sale. Dar înainte de a ne angaja în această investigaţie, trebuie să cunoaştem lămurit însuşirile şi defectele pictorului, spre a fi astfel în măsură a deosebi ceea ce putea face foarte bine, ce putea face mai puţin bine, şi ceea ce nu-i era de loc la îndemînă. Comparat cu contemporanii săi, în special cu Rafael, vărul său în descendenţă artistică, vom constata la Correggio un sentiment al substanţei interioare mai puţin hotărît decît la oricare dintre ei, chiar şi decît la Rafael. Amîndoi aceşti pictori şi-au început prost educaţia artistică, în şcoli în care forma nu fusese obiectul unui studiu sever şi intelectual; însă Rafael, la momentul potrivit, a primit instrucţia pe care Florenţa i-o mai putea da, în vreme ce Correggio n-a avut nimic mai serios în această direcţie decît exemplul operelor mature ale lui Mantegna. Pe de altă parte, Correggio a fost înzestrat cu o mai nobilă și subtilă măiestrie în reprezentarea mișcării: contururile sale sînt suave și fluente asemeni celor din cele mai fine opere ale picturii secolului al XVIII-lea; reprezentarea acțiunii, în momentele ei cele mai bune, e neîntrecută, ca de pildă în *Danae*, cu acel braț întins pe pernă și cu picioarele lui Cupido îndoite peste marginea patului; ca în *Leda*, cu gîtul lebedei șerpuind printre sînii nimfei; ca în *Madonna* de la Budapesta, cu pruncul lăsîndu-și mîna pe pieptul mamei; sau ca în *Antiope*, cu acel braț căzut de-a lungul trupului. Cu toată această superioritate, mișcarea lui Correggio rareori contează cît la Rafael; iar forma sa, inferioară cum e, nu produce efectele de care totuși ar fi în stare. În ambele cazuri, eșecul nu e decît de natură intelectuală. Correggio e lipsit de puterea de a se controla și de a se concentra. Capabil de o supremă măiestrie în reprezentarea mișcării, o cheltuiește nebunește, ca un risipitor, mergînd pînă la orgii, reducînd-o adesea la niște demonstrații de prestidigitație, ca în faimoasa *Înălțare a Fecioarei*. El ajunge astfel, practic, să trădeze scopul artelor figurative, care rezidă în intensificarea energiilor vitale prin comunicarea unor senzații ideate de substanță și de acțiune. Pentru realizarea acestui efect, figura trebuie prezentată cu asemenea claritate încît să fie percepută mai ușor și mai repede decît în realitate, cu un implicit sentiment al unei sporite capacități vitale. Nici o operă de artă vrednică de atenția noastră nu e mai puțin înzestrată spre împlinirea acestor țeluri decît fresca din catedrala din Parma. În locul unei percepții sigure și rapide, o massă confuză de membre, draperii și nori, în care încercăm cu greutate să descifrăm forma și mișcarea, nu face decît să ne încurce și mai mult, deprimînd în consecință simțul nostru vital așa cum ar face și similarul spectacol din realitate. De fapt, spectacolul e cu puțin superior acelor rotitoare dansuri moderne, în care continuu schimbătoarele perechi ale figurilor în vîrtej nu acordă nici un răgaz ochiului hărțuit al privitorului. Că e vorba de o lipsă de concentrare, de un defect al economiei compozitive, și nu de lipsa unui talent specific, demonstrează foarte bine *Ganymed* de la Viena. Ochiul contemplă cu o mîngîioasă încîntare această figură plutind peste culmi; și totuși ea nu e decît transpunerea exactă a uneia dintre figurile dintr-un pandantiv situat sub *Înălțarea Fecioarei.* Deși una din cele mai puțin confuze părți ale acelei fresce și relativ bine așezată, această figură de băiat avea nevoie să fie izolată — și numai izolată — spre a putea deveni o capodoperă a desenului imaginativ. Dacă avem în vedere că multe din acele figuri astfel izolate ar fi putut la rîndul lor să triumfe ca opere de artă pe deplin realizate, ne putem da seama de necumpătarea și fabuloasa extravaganță a lui Correggio.

Această facilitate fatală în reprezentarea mișcării explică defectele sale evidente, pozele și nervoasa agitație, ca și gesturile teatrale ce dăunează ultimelor tablouri de altar. Fiecare personaj trebuie să facă ceva, chiar fără cea mai mică motivare, nici ilustrativă, nici decorativă, deși, bineînțeles, un asemenea geniu va ști să țeasă anume scheme apte să slujească pasiunii sale dominante. Un bun exemplu în această privință îl constituie acel băiețandru poznaș din *Madonna cu Sf. Ieronim* de la Parma, care se strîmbă mirosind vasul cu mirodenii al Magdalenei! Putem merge mai departe atribuind aceleiași cauze disprețul lui Correggio pentru orice efect static, ceea ce înseamnă, aproape, pentru orice efect monumental. Obligat de tradițiile artei din zilele sale să încerce compoziții monumentale pentru cadrele arhitecturale ale retablurilor, el a creat sau cel puțin a anticipat barocul. Lăsat în voia sa, putea foarte bine să ajungă de-a dreptul la rococo și poate ar fi sfîrșit prin a se emancipa, asemeni japonezilor, de orice element arhitectural.

Evident, un asemenea artist n-ar fi putut ajunge un maestru al compoziției spațiale în nici un mod care să impună; și într-adevăr numele lui Correggio, sub acest raport, nu poate fi menționat alături de al lui Rafael. Correggio a adăugat la toată extravaganța și agitația cu totul incompatibile cu compoziția spațială, una din cele mai rele tendințe ale vremii sale, aceea de a ticsi cele mai mari figuri posibile într-un spațiu dat — mărturie *Sf. Ioan Evanghelistul* de la Parma, o creație inspirată, în care nobilul cap al sfîntului e lipsit de spațiu în jurul său.

Pe de altă parte însă, Correggio a întrecut pe Rafael, în peisaj, ceea ce trebuia să se întîmple, dată fiind măiestria sa în mînuirea resurselor imaginative ale luminii; pentru că în domeniul clarobscurului, el a fost poate cel mai mare maestru italian. Unii pictori, pornind de la Leonardo folosiseră clarobscurul spre a defini forma; alții, asemeni lui Giorgione, i-au descoperit fascinația și i-au evocat magia; dar Correggio a îndrăgit efectele de clarobscur pentru ele însele. Și ele i-au răsplătit pasiunea, căci totdeauna au stat la îndemîna lui; și, pe lîngă contribuția lor în reprezentarea figurilor, aceste efecte l-au ajutat să se situeze deasupra tuturor contemporanilor în tratarea *plein air*-ului. *Nașterea Domnului* din colecția Crespi și *Despărțirea lui Isus de mama sa* din colecția Benson * arată că nu era inferior nimănui în exprimarea misterului, a liniștei, a crepuscularei răcori din primele clipe ale răsăritului sau ale ultimelor penumbre din asfințit; nici n-a fost întrecut de nimeni în exploatarea unor conflicte de lumini, așa cum prea bine putem vedea în *Noaptea* de la Dresda; și de asemeni neîntrecut a fost în efectele luminii atotcuprinzătoare a zilei, așa cum întîlnim în cele mai multe dintre piesele sale mitologice și în *Madonna cu Sf. Ieronim* de la Parma, pe drept supranumită *Ziua.* Aceasta e singura pictură pe care o cunosc care să reprezinte în chipul cel mai desăvîrșit întinsele depărtări, marea egală a luminii, înviorată de sclipiri vibrînd printr-o subțire pîclă, ceea ce constituie una din cele mai maiestoase revelații ale naturii: amiaza italiană.

---

*) Prima, azi la Pinacoteca Brera din Milano, cealaltă, la National Gallery din Londra.

Măiestria sa în efectele clarobscurului, fina tonalitate rece și luminoasa transparență a umbrelor l-au ajutat pe Correggio să descopere noi surse de frumusețe și în domeniul figurii. Și n-a fost numai cel dintîi (simplă chestiune de precedență, cu care arta nu are a face), dar el rămîne printre cei mai excelenți pictori care au încercat să picteze efectele luminoase ale epidermei. Oamenii lui Masaccio cu chipurile lor de terra-cotta sînt mai grandioși decît ai lui Correggio, pentru că e mai esențial, mai vital să exprimi sensul tonic al substanței interioare decît să tratezi admirabil suprafața unui corp. Dar și pielea are importanță; și tonurile ei de perlă, solara ei irizație, ca în *Antiope*, constituie o sursă de vie și totodată de rafinată plăcere estetică. Fără o atenție concentrată asupra tuturor aspectelor acesteia, nu s-ar fi putut obține o asemenea supremă realizare ca *Danae*, în care privirea noastră sesizează fiorul unei senzații tremurătoare de-a lungul nudului, asemeni unei brize pe suprafața liniștită a unei ape. Stăpînirea efectelor de lumină explică și culoarea lui Correggio. Lumina este inamicul culorii pestrițe și pozitive, iar cînd domină, ea tinde să dizolve nuanțele în efecte monocrom de ton. De aceea adevărații maeștri ai luminii n-au fost niciodată grațioși și atrăgători, dar tocmai din aceste motive au fost mari coloriști. Și dacă în această privință n-am ezita să-l situăm pe Correggio deasupra lui Rafael, totuși trebuie să-l punem mai prejos de Tițian. Suprafețele sale cromatice sînt prea lucioase, prea sclipitoare și prea netede spre a da iluzia culorii ca substanță din care sînt alcătuite lucrurile.

Cunoscînd astfel darurile lui Correggio și slăbiciunile lui, am continuat să-i studiez operele spre a descoperi temeiul rarelor triumfuri și frecventelor sale eșecuri. Presupunînd la un moment dat, că acestea din urmă au fost cauzate de prodigalitatea lui, totuși nu-mi puteam încă explica anemica plăcere ce o încerc în fața retablurilor sale și a altor tablouri cu teme sacre, în care relativ simplele grupări reclamate de compoziția monumentală lasă prea puțin loc extravaganței. M-am gîndit apoi că aceste subiecte trebuie să fi exercitat o prea mare constrîngere asupra pasiunii sale pentru mișcare: ceea ce, de fapt e adevărat, dar nu explică toate consecințele; și am reflectat că poate în temele mitologice și-n cele înrudite, în care un pictor al Renașterii s-ar fi putut emancipa de exasperantele cătușe ostile artei sale și să se bucure de libertatea de odinioară a artistului grec, în asemenea teme Correggio va fi triumfat. Nici această explicație nu-mi apărea perfectă, deși aproape satisfăcătoare: și în cele din urmă am ajuns la concluzia că printre aceste piese numai în cele puține în care nudul feminin predomina și era tratat astfel încît superficia pielii să concentreze întreaga seducție a feminității, numai aici exagerările sale, nervozitatea, neastîmpărul dispăreau cu totul și rămîneau numai calitățile lui, cele mai subtile îngînînd, la cel mai melodios unison, cele mai dulci armonii ce au desfătat vreodată auzul omenesc. Am înțeles apoi de ce temele lui sacre nu puteau să placă: pentru că pictorul nu arăta nici un interes serios pentru figurile bărbătești, iar cît despre reprezentarea celorlalte, farmecul feminității amestecîndu-se cu expresia impusă de motivul religios, avea drept rezultat acea nesinceritate ce anticipează îndeaproape, dacă nu chiar încarnează, ceea ce în pictură putem numi iezuitism — și în totul pe bună dreptate, pentru că iezuiții totdeauna au speculat slăbiciunile omenești, sfîrșind prin a uni senzualitatea cu credința. Și deci am înțeles de ce ne întoarcem necontenit la *Danae*, la *Leda*, la *Antiope* și *Io*, ca la singurele opere desăvîrșite ale lui Correggio; și mi-am dat seama că erau desăvîrșite deoarece au îngăduit geniului său să-și manifeste deplina putere creatoare, fără piedici și constrîngeri, exaltînd cele mai înalte funcții ale tuturor facultăților sale. Sînt imnuri închinate farmecului feminităţii, aşa cum nu s-au întîlnit nici înainte, nici după aceea în Europa creştină. Pentru că secolul al XVIII-lea, cu tot sentimentul său pentru aceeaşi frumuseţe, sau n-a zămislit un geniu care s-o exprime atît de strălucitor, sau a turnat-o în tipuri prea graţioase şi prea triviale. Correggio a fost norocos: în zilele sale forma, care constituie alfabetul artei, exprima încă desluşit covîrşitoare realităţi.

Şi totuşi dacă nu putem pune pe Correggio pe aceeaşi linie cu Rafael şi Michelangelo, cu Giorgione şi Tiţian, aceasta nu înseamnă că, pe un temei sau altul, le e inferior din motive specific artistice. Cauza inferiorităţii sale poate fi aflată în altă parte, şi anume în însăşi natura tuturor valorilor supreme, cu care fiece lucru, în artă sau în viaţă, trebuie să fie confruntat. Correggio e prea senzual, şi deci limitat; iar cele mai înalte valori umane derivă din perfecta armonie dintre sentiment şi intelect, armonie care, din acele prea nobile secole ale Greciei, niciodată n-a mai apărut în toată desăvîrşirea ei, nici chiar la Giorgione sau Rafael.

XXVII

Povestea mea s-a sfîrşit. A fost destul de scurtă, spre a mai avea nevoie de o recapitulare. Voi mai adăoga numai un cuvînt despre Parmigianino, ultimul dintre adevăraţii artişti ai Renaşterii din nordul Italiei. Avea o prea covîrşitoare înclinare spre eleganţă pentru a rămîne mulţumit cu feminitatea senzuală a lui Correggio. Dar a urmărit această eleganţă cu atîta sinceritate, cu atîta ardoare, încît a ajuns să realizeze un autentic, chiar dacă mărunt, timbru artistic personal, o graţie rafinată, o fragilă distincţie, suscitînd o fugitivă încîntare.

Nu mai sînt alţi pictori din această perioadă în Nordul Italiei care să merite măcar în treacăt a fi menţionaţi aici, în afară poate doar de Campi, eclectici rafinaţi şi eleganţi, care ne-au lăsat —

spre a nu vorbi decît de cele mai bune realizări— una din cele mai elaborate decorații din întreaga Renaștere, într-o biserică de lîngă Soncino; și încîntătoare fresce mitologice în astăzi pustiul palat estival din Sabbioneta.

DECADENȚA ARTEI

Intenția mea a fost să schițez în acest volum o teorie a artelor, a artelor figurii, în special a celor ce se manifestă sub forma picturii. Am ales exemplele italiene nu numai pentru că s-a întîmplat să cunosc mai intim arta Italiei, dar și pentru că Italia este singura țară în care artele figurii au trecut prin toate fazele, de la cea rudimentară la cea sublimă, de la forme semi-barbare la extremele înălțimi ale frumuseții intelectuale, și apoi la o condiție al cărui esențial barbarism era abia disimulat de straiele roase și zdrențuite ale bătrînei epoci grandioase. Am tratat despre ceea ce anume constituie artele vizuale, și, mai precis, artele figurii: spre a încerca valabilitatea teoriei, trebuie să vedem acum și dacă ea poate explica temeiurile decadenței.

Nu va fi poate inutil de a formula încă odată teoria expusă. Și iat-o, pe scurt. Toate artele sînt rezultatul unor senzații imaginate, nu importă prin ce mijloace exprimate, cu condiția de a fi comunicate în așa mod încît să producă un efect direct de intensificare a capacității noastre vitale. Problema este de a determina ce anume, într-o artă dată, produce această intensificare a vitalității; și răspunsul pentru fiecare artă va fi deosebit după mijloacele de care ea se slujește și după natura senzațiilor imaginate ce constituie materialul ei. În pictura de figuri, prototipul oricărei picturi, m-am străduit să arăt că principalele, dacă nu singurele surse de intensificare a capacității vitale sînt VALORILE TACTILE, MIȘCAREA ȘI COMPOZIȚIA SPAȚIALĂ; și prin aceasta înțeleg senzații imaginate de contact, de structură, de pondere, de rezistență, de energie și de unitate cu ambianța. Dacă una din aceste surse lipsește, în măsura respectivă diminuează și efectele specifice ale artei. Dacă mai multe vor lipsi, arta va supraviețui în cel mai bun caz ca arabesc. Iar dacă toate dispar, arta e condamnată pieirii. Mai există cu toate acestea o sursă care, deși nu tot atît de vitală pentru artele figurii, merită totuși mai multă atenție decît i-am acordat. E vorba de CULOARE. Cartea asupra pictorilor venețieni, în care am tratat despre culoare, a fost scrisă acum mulți ani, înainte chiar de a fi ajuns la incertele mele concepții de azi asupra semnificației și valorii elementelor unei picturi. Într-o zi voi fi poate în stare să împlinesc această lacună; dar nu e locul s-o fac aici, și nici împrejurarea nu mi-o impune; deoarece culoarea fiind elementul cel mai puțin esențial printre cele ce deosebesc o capodoperă picturală de un covor persan, slăbiciunile ei constituie un factor mai puțin important în decadența artei.

Spre a evita orice întrebuințare de fraze stereotipe, am înlocuit foarte adesea vagul termen obiectiv de « formă », cu termenul subiectiv de « valori tactile ». Dar amîndouă se referă la cele mai statice surse de intensificare a capacității vitale, ca volumul, masa, substanța interioară și structura. Variatele expresii ale energiei — bineînțeles atît prezentată în acțiune cît și în repaos, le-am subsumat sub termenul de « mișcare ».

Este limpede că dacă excelența picturii constă în perfecta expresie a formei, a mișcării și spațiului, pictura nu va decade atîta vreme cît va stăpîni cu autoritate aceste temeiuri. Dar noi europenii, mai mult decît alte neamuri, sîntem astfel constituiți încît nu putem sta locului. Odată ajunși pe piscurile munților, zăbovim pentru o clipă doar spre a răsufla, și de-abia am aruncat o privire asupra pămîntului întins la picioarele noastre, și ne și precipităm impetuos, adesea fără a ști încotro, pînă ce poate ajungem să ne oprim într-o mlaștină sau mocirlă. Ne interesează mai mult purul exercițiu al funcțiunilor noastre, decît rezultatul, mai mult acțiunea, decît contemplația. Și exercițiul funcțiunilor noastre, pentru acei dintre noi foarte bine înzestrați, nu se efectuează decît rareori asupra lucrurilor dobîndite, ci e însetat de noutăți. Afirmația individualității noastre ne interesează infinit mai mult decît perfecțiunea. În tainicele noastre inimi, preferăm ceea ce ne aparține și ceea ce e nou, în loc de ceea ce e bun și frumos. Ne aflăm astfel într-o perpetuă schimbare și ciclurile artei noastre, comparate cu cele ale Egiptului sau ale Chinei, sînt de scurtă durată, cel mai lung nedepășind trei sute de ani; iar geniul nostru e tot atît de frecvent distructiv, pe cît e de constructiv.

Înșelați de prejudecăți utilitare, în ce privește natura geniului, restrîngem aproape invariabil conținutul acestui cuvînt la acele forțe umane în cel mai înalt grad binefăcătoare. Definind astfel geniul, firește nu vom reuși să-l descoperim în perioadele de decadență, și ne minunăm de vidul acelor epoci care nu zămislesc genii. Dar, dacă se pot admite considerabile deosebiri în ce privește rodul uman de la o generație la alta, și de la o epocă la alta, totuși nu pare să existe motive pentru ca aceste deosebiri să fie atît de mari încît să excludă geniul — dacă nu e vorba într-adevăr de reala decădere a unei stirpe, cum s-a întîmplat cu neamurile mediteraneene în secolele al IV-lea și al V-lea. Chiar în aceste perioade umilitoare, cînd hîrca sbîrcită a unei bătrîne lumi, pășind din ce în ce mai împleticit, de-abia mai avea putere să-și ducă trupul și sufletul, chiar și atunci geniul nu a pierit cu totul, ci s-a mărginit la misiuni mai modeste, de a guverna, de a purta războaie, a face politică. Dar după Rafael și Michelangelo, Correggio, Tițian și Veronese, Italia n-a fost nicidecum în asemenea situație critică. Neamul italic a rămas nu numai viguros, dar și plin de forță expansivă; și tocmai din acel moment începe să exercite, prin nenumărații emisari voluntari, maxima sa influență asupra culturii europene. Continua cu generozitate să zămislească genii în alte domenii, chiar și în arte, dacă ne gîndim la muzică, și ar fi fost într-adevăr uimitor dacă ar fi încetat dintr-o dată de a mai produce spirite dotate cu aptitudini pentru pictura de figuri.

Dar dacă vom defini geniul drept capacitatea de reacțiune creatoare împotriva unei educații primite, vom fi obligați să constatăm absența lui în anume cîmpuri de activitate, în vremuri altfel pline de avînt și strălucire; vom admite atunci că geniul e mînat aproape tot atît spre distrugere cît și spre construcție; ne vom explica atunci egotismul său și vom înțelege instinctiva simpatie și emulație pe care le inspiră, chiar atunci cînd pare a avea cele mai funeste efecte.

Să ne imaginăm că Michelangelo, Rafael și Correggio ar fi fost urmați de artiști care ar fi reacționat cu eficacitate față de opera lor, așa cum ei înșiși au reacționat față de cea a maeștrilor lor, Ghirlandaio, Timoteo Viti și Costa. Dacă ne vom aminti că fiecare dintre ei, înainte de a muri, a inițiat un manierism particular — că Michelangelo a trăit destul de mult, pînă ce operele sale aproape au ajuns să fie anevoie deosebite de cele ale lui Marcello Venusti și că poate numai o prematură moarte a salvat pe Rafael de a decade devenind un mai puțin brutal Giulio Romano — nu ar fi poate prea îndrăzneț să ne imaginăm că un geniu cu impetuozitatea celui florentin, dar venind în urma lui, ar fi putut sfărîma vechile tipare ale formei, și ar fi sfîrșit situîndu-se mai aproape de un Courbet și de un Manet decît de îndepărtatul lor precursor, Michelangelo Merisi da Caravaggio; că un alt geniu, dotat cu suavitatea celui umbrian și cu același simț pentru compoziția spațială, ar fi putut deveni un mai admirabil Domenichino; și că un al treilea, cu darul lui Correggio pentru exprimarea farmecului feminității, ar fi izbutit să îmbine cele mai bune elemente din Fragonard, Nattier și Boucher. Fiecare ar fi rămas o personalitate însemnată și istoricește interesantă, însă nici unul, în ciuda netăgăduitului său geniu, n-ar fi ocupat un jilț în sacrele incinte ale palatului artei.

Astfel relativ diminuata putere de reacție dovedită chiar de cei mai viguroși manieriști, eclectici, realiști și tenebriști care au urmat după maeștrii clasici, s-a datorat probabil nu unei simple lipse de energie, ci faptului că energia lor a fost rău direcționată, risipită și altminteri irosită. Am putea presupune că, într-o fază ascendentă a artelor figurii, realul talent manifestat de Caracci și Guido Reni, de Domenichino și Caravaggio, ar fi putut să se realizeze ca cel al unor Signorelli și Perugino, Pinturicchio și Paolo Uccello.

Dar decadența era inevitabilă în zilele lor. Dezvoltarea artei poate fi asemuită cu un covor rulant, care facilitează imens orice înaintare în sensul direcției sale, în vreme ce anihilează orice pas făcut în direcția opusă. În timpul epocii arhaice a artei, așa cum am definit-o mai sus în această carte, nici un artist de talent nu s-ar fi putut avînta prea departe, deoarece arta arhaică este inspirată evident de intenția de a realiza forma și mișcarea. Artistul poate să nu izbutească a le realiza complet; și inevitabil, nu va realiza fuziunea lor cea mai adecvată, căci atunci, ar deveni un clasic. El poate exagera orice tendință pînă la extrema caricatură, așa cum pînă și cei mai puțin înzestrați dintre artiștii arhaici sînt în stare s-o facă. Dar prin modul de a prezenta forma ori mișcarea sau amîndouă laolaltă, el va izbuti totdeauna să realizeze efecte intensificatoare ale capacității vitale; deoarece aceste elemente esențiale de intensficare a capacității vitale constituie necesara preocupare a artistului arhaic.

În urma biruitoarelor străduințti pentru realizarea formei și mișcării, sînt produse forme, sînt create tipuri, fixate atitudini și totul e înălțat pînă la chintesență în modele de compoziții care, cu cît sînt mai perfecte cu atît îndepărtează mai mult atenția de la mijloacele cu care au fost realizate și o concentrează în admirație pură, asupra rezultatelor. Efectul este apoi repede luat drept cauză, și tipurile, formele, atitudinile și compozițiile ce rezultaseră din cucerirea formei și mișcării, ajung să fie considerate ca singurele tipare posibile ale frumuseții, și canonizate ca atare.

Talentul sesizează imediat noul scop iar progresele lui sînt acum stimulate nu numai de instinctiva rîvnă de afirmare egoistă față de orice, ca și de dorința de schimbare, dar și de vîntul lingușitor al popularității. Publicul comun este în chip senzual emotiv și arta arhaică, cu austeritatea ei, nu-i spune nimic. Dar într-o artă care a ajuns pe culmile dezvoltării ei și a devenit clasică (așa cum am încercat să explic mai sus în această carte cînd am definit «grațiosul»), se ridică invariabil la suprafață anumite elemente care, pe lîngă puterea lor de a mișca inimile și de a glorifica impulsurile, mai procură mulțimii unul din cele mai îndrăgite lucruri: emoția cea mai intensă obținută cu minimă cheltuială a facultăților raționale.

Dar arta clasică, producînd asemenea lucruri accidental și necăutîndu-le niciodată, se adresează cu prea mare discreție emoțiilor, expresia ei e prea reticentă, iar frumusețea prea severă, spre a putea satisface massele. Acestea deci încurajează orice încercare de afirmare personală a oricărui tînăr artist ca și instinctul său de originalitate. Căci orice schimbare operată asupra artei clasice duce în mod necesar, prin schematizare și atenuare, la banalitate. Odată ce scopul a fost înlocuit cu mijloacele necesare de a-l obține, primului tînăr ingenios îi va trece ușor prin minte că eliberînd ovalul feței de modelajul care la origini l-a produs, va sublinia tot ceea ce îl face atrăgător, și va prezenta capacitatea lui de atracție în stare pură, nealterată. Și astfel va realiza un oval plăcut, și spre a-l face mai interesant, artistul noii școli nu va mai ezita să-i accentueze și să-i forțeze expresivitatea. Și nu se va opri aici, ci va proceda la fel și cu acțiunea, continuînd să neglijeze sursa valorilor ei, care e mișcarea, accentuînd numai siluetele rezultate, pînă ce tablourile vor deveni niște îngrijite, pe deplin reprezentative pictografii. După ce a ajuns atît de departe pe covorul rulant al reacției anti-artistice, va încerca să combine aceste pictografii, bineînțeles nu în compoziții întemeiate pe exigențele formei și mișcării, ci în simple grupări, cît mai grațioase și elocvente. Și de acum înainte, fără a-și da seama unde l-au dus ovaționatele sale progrese — care în realitate nu sînt decît oarbă energie meșteșugărească — el va face să dispară și forma și mișcarea; va alunga astfel arta, iar aceasta, contrar obiceiului, nu se va mai întoarce înapoi pe fereastră.

În artă, ca în orice domeniu al spiritului, zece ani reprezintă limita extremă a unei generații. Noua generație pășește îndeaproape după cea veche. Instinctele sale de afirmare egoistă și originalitate, departe de a fi aceleași, sînt în chip firesc contrarii, și noii veniți, examinînd cu răceală rezultatele imediaților lor precursori, sfîrșesc prin a simți o vagă, dar extremă insatisfacție. Ei nu pot spune ce anume lipsește artei predecesorilor, deoarece maeștrii lor, spre deosebire de cei din școlile arhaice, nu le-au îndreptat atenția spre problemele formei și mișcării; și propria lor sporită facilitate, ca și simpla satisfacție cu reprezentările pictografice și cuceririle execuției, în loc să le fie de ajutor, contribuie și mai mult la rătăcirea lor. Ei simt confuza necesitate a unei întoarceri la clasici; dar, pe de o parte, rareori sînt în stare de a se smulge de sub dominația autorităților încă despotice și, pe de altă parte, au pierdut cheia, au uitat gramatica și nu mai știu ce anume trebuie să caute la acei clasici la care ar voi să se întoarcă.

Unii gîndesc că trebuie să fie culoarea sau clarobscurul; alții, forma; alții, atitudinile; și alții, invențiile sau simetriile compozitive. Pînă ce va trebui să se ivească un artist, mai isteț decît ceilalți, spre a se convinge atît pe sine cît și pe semenii lui că numai prin îmbinarea tuturor acestor elemente marea artă va renaște.

Manieriştii Tibaldi, Zuccari, Fontana cedează astfel curînd eclecticilor Carracci, Guido şi Domenichino. Deşi printre aceştia din urmă se pot număra mulţi pictori de un incontestabil talent şi chiar cîţiva care, în circumstanţe mai favorabile, ar fi putut deveni artişti de prima mărime, totuşi, consideraţi ca o şcoală, ei sînt tot atît de lipsiţi de valoare ca şi cei dintîi, tot atît de puţin capabili ca şi ei să înţeleagă că arta nu va renaşte [decît printr-o concentrare serioasă asupra problemelor reprezentării formei şi mişcării, fără de soluţionarea cărora ea rămîne o schemă goală. Nici o sumă de noi combinaţii nu o poate readuce la viaţă. Arta vitală va reapare numai cînd artiştii vor recunoaşte că tipurile, formele, atitudinile şi compoziţiile produse în cursul unei evoluţii trecute nu mai pot fi din nou folosite, aşa cum nu se mai pot folosi cartuşele trase; şi că singura speranţă a unei reînvieri rezidă în refuzul acelei facilităţi care, în esenţă, nu e dacît un servil obicei de a vizualiza convenţional şi de a executa printr-o memorizare a procedeelor. Prin urmare artiştii trebuie să recucerească valorile tactile şi de mişcare, studiind semnificaţia materială a obiectelor şi nu aspectul lor exterior, gata făcut: ceea ce în fond s-au limitat să facă realiştii de tipul lui Caravaggio. O asemenea recucerire a principiilor fundamentale ale artei încă nu a avut loc în Italia şi, în consecinţă, deşi ultimele trei secole şi jumătate au dat mii de pictori abili şi chiar fermecători, ea nu a mai zămislit nici un adevărat mare artist.

INDICE DE ARTIȘTI ȘI OPERE[1]

ALTICHIERO DA ZEVIO (c. 1330–95). Întemeietorul școlii din Verona. 204–207; 208; 209; 210; 212; 246
Răstignirea, Padova, Oratorio San Giorgio. 206
Gentilomi din familia Cavalli înfățișați Fecioarei, Verona, S. Anastasia. 204
ANDREA (BONAIUTI) DA FIRENZE (c. 1343–1377). Școala florentină.
Triumful Sfîntului Toma, Florența, Santa Maria Novella. 81.
Biserica militantă și triumfătoare, Florența, Santa Maria Novella. 82
ANDREA DEL SARTO (1480–1531). Școala florentină. 15; 110; 114; 267
Portretul unei doamne, Florența, Uffizi. 115
Portretul unui arhitect, Londra, National Gallery. 115
Iacob mîngîind copiii, Florența, Pitti. 115
Disputa asupra Sfintei Treimi, Florența, Pitti. 115
Madonna cu harpiile, Florența, Uffizi. 115; 116
Înălțarea Fecioarei, Florența, Pitti. 116
Ciclu de fresce, Florența, Santa Annunziata. 116
Ciclu de fresce monocrome, Florența, Chiostro dello Scalzo 116
Cina cea de taină, Florența, San Salvi. 116
ANGELICO, BEATO (FRA GIOVANNI DA FIESOLE) (1387–1455), 15; 17; 82; 83–85; 88; 108; 177; 212; 263
Răstignirea, Florența, San Marco. (Sala del Capitolo) 84

---

[1] Întocmit de Marietta Enescu pe baza datelor, pentru pictorii italieni ai Renașterii, din: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance* (Picturile italiene ale Renașterii), 7 vol., London, Phaidon, 1957–1968.

Încoronarea Fecioarei, Florenţa, San Marco (Museo). 84
Buna Vestire, Florenţa, San Marco. (Coridor superior). 85
Noli me tangere, Florenţa, San Marco. (Chilii). 85
ANTONELLO DA MESSINA (1430–79). Şcoala siciliană. 16; 213; 275
— *Sf. Sebastian*, Dresda, Gemäldegalerie, 213
— *Buna Vestire*, Siracusa, Museo archeologico, 213
— *Madonna*, Washington, National Gallery, 213

BALDOVINETTI, Alesso (1426–99). Şcoala florentină. 97; 103
BARNA DA SIENA (mort în 1351?). Şcoala sieneză 157
BARTOLO DI FREDI (c. 1353–1410). Şcoala sieneză 157
BARTOLOMEO DELLA GATTA (1448–1502). Şcoala umbro-florentină. 265
BARTOLOMMEO, FRA (Baccio della Porta (1475–1517). Şcoala florentină. 114; 192
Madonna cu Sfinţi, Lucca, Duomo. 115
Naşterea lui Isus, Londra, National Gallery. 115
BASSANO, IACOPO (Iacopo da Ponte, 1510–92) Şcoala veneţiană. 59; 61–64; 255
BASSANO, LEANDRO (Leandro da Ponte, 1557–1622). Şcoala veneţiană. 59
BELLINI, GENTILE (1429–1507). Şcoala veneţiană. 25; 33–37; 44; 275
« *Corpus Domini* »; *Procesiune in Piazza.* Veneţia, Accademia. 34; 37
Predica Sfîntului Marcu, Milano, Brera (Terminat de Giovanni Bellini). 35
Minunile adevăratei cruci, Veneţia, Accademia. 37
BELLINI, GIOVANNI (1430?–1516). Şcoala veneţiană. 16; 17; 21; 25; 26; 33; 35; 40; 44; 53; 59; 63; 70; 87; 213; 220; 246; 250; 251; 254; 260; 261; 262; 278
Rugăciunea în grădina Ghetsemani, Londra, National Gallery. 220
BELLINI, IACOPO (Menţionat din 1424–70). Şcoala veneţiană. 175
BENVENUTO DI GIOVANNI DEL GUASTA (1436–1518). Şcoala sieneză. 158
BIANCHI FERRARI, FRANCESCO (1457–1510). Şcoala din Modena. 244
Sf. Ioan (atribuţie incertă), Bergamo, Accademia Carrara. 244

Portretele Bentivoglio, Washington, National Gallery. 244
Madonna cu pruncul și sfinți (retablu), Louvre, Paris.* 244 (vezi MARMITTA FRANCESCO)
BOCCATI DA CAMERINO, GIOVANNI (activ între 1445 și 1480?), Școala umbriană. 176; 177
BOLTRAFFIO, GIOVANNI ANTONIO (1467–1516). Școala milaneză 267; 270
Bustul lui Girolamo Casio, Florența, Uffizi. 270
Ciclu de fresce (Scene din Noul Testament: Sfinți și sfinte), Milano. S. Maurizio 270
Madonna și pruncul cu o floare, Milano, Museo Poldi-Pezzoli. 270
Madonna și pruncul cu o carte și floare, London, National Gallery. 270
BONFIGLI, BENEDETTO (menționat 1445–1496). Școala umbriană. 177–178
BONIFAZIO DE' PITATI numit VERONESE (1487–1553). Școala venețiană. 46; 61; 114; 255; 279
Ospățul Bogatului, Veneția, Accademia. 279
Salvarea lui Moise copil, Roma, Palazzo Chigi. 45
Judecata lui Solomon, Veneția Accademia. 45
BORDONE, PARIS (1500–71) Școala venețiană. 46; 279
Pescarul și Dogele, Veneția, Accademia, 279
BORGOGNONE (Ambrogio da Fossano, menționat 1481–1523). Școala milaneză. 16; 263
Scenă din viața Sf. Benedict, Nantes, Musée des Beaux-Arts. 264
BOSCH, HIERONYMUS (c. 1450–1516). 160
BOTTICELLI, SANDRO (1444–1510). Școala florentină 17; 70; 91; 96; 105; 110–113; 114; 124; 134; 190; 229; 232
Sf. Augustin, Florența, Ognissanti. 110
Nașterea Venerei, Florența, Uffizi. 111; 112; 223; 232
Primăvara, ibidem. 111; 223; 232; 233
Încoronarea Fecioarei, ibidem. 111
Minerva îmblînzind centaurul, ibidem. 111
Fresce din Villa Lemmi, Paris, Louvre. 111
Scene din viața Sfîntului Zenobie (Predella), Dresda, Gemäldegalerie. 113
Alegoria puterii (Fortezza), Florența, Uffizi. 113
BOUCHER, FRANÇOIS (1704–70). 294

---

*) Toate aceste atribuții din ediția 1932, schimbate în ultima ediție (1968).

BOUGUEREAU, WILLIAM (1825–1905). 134
BRAMANTE, DONATO (1444–1514). Școala umbriană. 258, 261; 264–265
BRAMANTINO (Bartolomeo Suardi, c. 1465–1530). Școala milaneză. 265–266; 273
Ecce Homo, Lugano, Coll. Thyssen. 265
Madonna cu pruncul și doi îngeri (frescă) Milano, Brera. 265
Fuga în Egipt, Locarno, S. Maria del Sasso. 265; 266
Adorația Magilor, Londra, National Gallery. 266
BRONZINO (Angelo Tor, 1503–72). Școala florentină. 15; 114
Coborîrea lui Cristos în infern, Florența, Santa Croce. 117
Portretul Eleonorei de Toledo, Florența, Uffizi. 117
Portretul prințului Don Ferdinand de'Medici, ibidem. 117
Portretul prințesei Maria de'Medici, ibidem. 117
Portretul unei tinere femei, ibidem. 117
BRUEGEL, PIETER, cel Bătrîn (1526–1569). 154
BRUNELLESCHI, FILIPPO (1377–1446). Arhitect și sculptor. Școala florentină. 225
BRUSASORCI, DOMENICO, (c. 1516–67). Școala veroneză. 255–256; 257
Madonna arătîndu-se unor sfinți (retablu), Verona S. Eufemia, 255
Peisaje și busturi de prelați (ciclu de fresce), Verona, Palazzo vescovile. 255
Intrarea lui Clement VII și Carol V în Bologna (ciclu de fresce), Verona, Palazzo Ridolfi da Lisca. 255
Fresce decorative, Trento, Municipio Sala del Consiglio. 255
Cap de bărbat, Florența, Uffizi. 255
Portretul unei doamne, Providence (U.S.A.) Rhode Island School of Design. 255
BRUSASORCI, FELICE (activ între 1571 și 1603). Școala veroneză. 256
BUONARROTI, vezi Michelangelo.
BURNE-JONES, Edward Coley (1833–98). 233
BUTINONE, BERNARDINO (activ 1484–1507). Școala milaneză. 262 (vezi ZENALE)

CALIARI, vezi PAOLO VERONESE.
CAMPI, GIULIO (c. 1500/02–72). Școala din Cremona. 289
Ciclu de fresce, Soncino, S. Maria delle Grazie. 290

CAMPI, BERNARDINO (1522–1590/95). 289
Ciclu de fresce cu subiecte mitologice, Sabbionetta, Palazzo estivo. 290
CANALETTO (Antonio Canal, 1697–1768). Școala venețiană. 66; 67; 205; 250
CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi da, 1569–1610). 294; 295; 298
CAROTO, GIOVANNI FRANCESCO (1480–1566).
Școala veroneză. 247; 252; 255; 282
Sf. Ursula, Verona, San Giorgio in Braida. 253
Apariția Madonnei, Verona, San Fermo. 253
CARPACCIO, VITTORE (c. 1455–1526). Școala venețiană. 34; 35; 36; 40
Sfînta Ursula își ia rămas bun. Veneția, Accademia. 35
Visul Sfintei Ursula, ibidem. 37
Sosirea ambasadorilor, ibidem. 35
Întoarcerea ambasadorilor, ibidem. 35
Sf. Ieronim în camera sa de lucru. Veneția, Scuola San Giorgio degli Schiavoni. 38
Înfățișarea Fecioarei la templu, Milano, Brera. 38
CARRACCI, ANNIBALE (1560–1609). 134; 214; 295; 298
CASTAGNO, ANDREA DEL (1423–57). Școala florentină. 88; 94; 96; 158
Sibilla Cumana, Florența, Museo Castagno (Cenacolo di S. Apollonia). 93
Farinata degli Uberti, Florența, ibidem. 93
Pippo Spano, ibidem. 93
Portretul ecvestru al lui Niccolò da Tolentino, Florența, Duomo. 93
Răstignirea, Florența, Santa Maria Nuova. 93
Cina cea de taină, Florența, Museo del Castagno (Cenacolo di Santa Apollonia). 93
CATENA, VINCENZO (activ între 1495 și 1531). Școala venețiană.
Un războinic în adorație în fața pruncului Isus, Londra, National Gallery. 41
CAVAZZOLA, PAOLO (1486–1522) Școala veroneză. 248; 249
Portretul lui Emilio de' Megli, Dresda, Gemäldegalerie. 249
Punerea în mormînt, Verona, Museo di Castelvecchio. 250
CESARE DA SESTO (Sesto Calende) (1477–1523). Școala milaneză. 267; 271; 276

CÉZANNE, PAUL (1839–1906). 185; 213; 240
CHRISTUS, PETRUS (activ între 1446 și 1467). 16; 213
CIMA DA CONEGLIANO (c. 1459–1517). Școala venețiană. 25; 33; 35; 53; 63
CIMABUE (c. 1272–1302). Școala florentină. 17; 77; 257
Madonna pe tron, înconjurată de sfinți și îngeri. Florența, Uffizi. 77
CIVERCHIO, VINCENZO (c. 1470–1544). Școala milaneză. 277
CORREGGIO (Antonio Allegri, c. 1494–1534). Școala din Parma. 236; 281; 283–289; 293; 294
Danae, Roma, Galleria Borghese. 284; 287
Leda, Berlin, Staatliche Museen (Dahlem). 284; 288
Madonna, Budapesta, Muzeul de Artă. 284
Antiope, Paris, Louvre. 284; 287; 288
Înălțarea Fecioarei, Parma, Duomo. 284; 285
Ganymede, Viena, Kunsthistorisches Museum. 285
Madonna cu Sf. Ieronim («Ziua»), Parma, Galleria Nazionale. 285
Viziunea Sf. Ioan Evanghelistul, Parma, S. Giovanni Evangelista. 286
Naşterea Domnului, Milano, Brera. 286
Despărțirea lui Isus de mama sa, Londra, National Gallery. 286
Noaptea, Dresda, Gemäldegalerie. 286
COSSA, FRANCESCO DEL (1435–1477). Școala ferrareză. 16; 239–240; 242
Martie și Aprilie (Alegorii). Fresce, Ferrara, Palazzo Schifanoia. 240
Toamna (Alegorie), Berlin Staatliche Museen (Dahlem.) 240
COSTA LORENZO (1460–1535). Școala ferrareză-bologneză. 243; 244; 294
Portretele familiei Bentivoglio, Bologna, San Giacomo. 243
Triumfurile Morții și Faimei, ibidem. 243
Madonna cu sfinți, Mantova Sant'Andrea. 243
Madonna și patru sfinți, Bologna, San Petronio. 243
Isabella d'Este în grădina muzelor, Paris, Louvre. 243
COURBET, GUSTAVE (1819–77). 294
CREDI, vezi LORENZO DI CREDI.
CRIVELLI, CARLO (1430/35–1495). Școala venețiană. 20; 21; 25; 158; 220; 237

D'AVANZO, IACOPO (sec. XIV). Școala veroneză 204

DEGAS, EDGAR (1834–1917). 108; 192; 226
DOMENICHINO (Domenico Zampieri, 1581–1641). Şcoala romană. 294; 295; 298
DOMENICO DI BARTOLO (c. 1400–înainte de 1447). Şcoala sieneză.
DOMENICO VENEZIANO (c. 1400–61). Şcoala florentină. 17; 88; 96; 166; 177
Madonna cu pruncul şi sfinţi, Florenţa, Uffizi. 94
Sf. Ioan şi Sf. Francisc, Florenţa, Santa Croce. 94
DONATELLO (c. 1382?–1466). Sculptor. Şcoala florentină. 15; 16; 44; 86; 118; 150; 158; 163; 164; 165; 166; 217; 223; 224; 225; 228; 232; 236; 237; 245; 246, 253; 262
Niccolò da Uzzano (bust), Florenţa, Uffizi. 43
DOSSI, DOSSO (Giovanni Lutero, numit) (1479–1542), Şcoala ferrareză. 281; 282
Circe, Washington, National Gallery. 281
DUCCIO DI BUONINSEGNA (activ 1279–1318). Şcoala sieneză. 15; 17; 56; 136–144; 146–151; 153; 154; 160; 182; 192; 200; 202; 204
« *La Maestà* », Siena, Museo dell'Opera del Duomo. 137–143;
Cristos printre învăţaţi, ibidem. 137
Cristos vorbind discipolilor . . ., ibidem, 138; 148
Cristos spălînd picioarele lui Petru, ibidem. 138
Cristos în Infern, ibidem, 138
Sfintele femei la mormînt, ibidem. 138; 139
Sărutarea lui Iuda, ibidem. 139; 143
Necredinţa lui Toma, ibidem. 139; 141; 146; 147; 182; 200
Lepădarea lui Petru, ibidem. 140; 147
Intrarea în Ierusalim, ibidem. 140
Minunea pescuirii, ibidem. 148
Coborîrea de pe cruce, ibidem. 148
DÜRER, ALBRECHT (1471–1528).

EYCK, HUBERT şi JAN VAN (morţi în 1426 şi 1441). 212; 213; 214; 226

FARINATI, PAOLO (1524–1606). Şcoala veroneză. 256; 257
FERRAMOLA, FLORIANO (1480–1528). Şcoala milaneză. 277
FERRARI, DEFENDENTE (activ între 1501–35). Şcoala din Vercelli. 276; 277

Fecioara cu pruncul în glorie (Triptic), Vercelli, Museo Borgogno. 277
FERRARI, GAUDENZIO (c. 1480–1546). Școala din Vercelli. 265; 273
Răstignirea, Varallo Sesia, Sacro Monte. 275
Crucificarea – Scene din viața sfintei Magdalena, Vercelli, S. Cristoforo. 275
FIORENZO DI LORENZO (c. 1440–1522). Școala din Perugia. 178
Nașterea lui Cristos, Perugia, Pinacoteca. 178
FONTANA, PROSPERO (1512–97). 298
FOPPA, VINCENZO (c. 1427–1515). Școala milaneză. 16; 258; 260–262, 263; 264; 268; 276
Adorația Magilor, Londra, National Gallery. 261
Sf. Sebastian, Milano, Brera. 262
Pietà, Berlin, (Distrus în 1945) 262
Madonna cu pruncul, Milano, Museo del Castello. 262
FRAGONARD, JEAN-HONORÉ (1732–1806). 294
FRANCESCO DI GIORGIO (1439–1502), Școala sieneză. 158
FRANCIA, FRANCESCO (c. 1450—1517). Școala ferrareză—bologneză. 244; 263
Madonna în adorația pruncului, München. Alte Pinakothek. 244
Madonna cu pruncul (Retablu), Bologna, San Vitale. 245

GENTILE DA FABRIANO (1360?–1427). Școala umbriană. 126; 175–176; 208
Închinarea Magilor, Florenţa, Uffizi. 175
GHIBERTI, LORENZO (1378–1455). Sculptor. Școala florentină. 15; 137
GHIRLANDAIO, DOMENICO (1449–94). Școala florentină. 105; 106; 190; 294
Ciclu de fresce cu viețile Fecioarei și Sfîntului Ioan Botezătorul etc. Florența, Santa Maria Novella. 107
Închinarea Magilor, Florența, Uffizi. 107
Francesco Sassetti și soția sa, Florența, Santa Trinità. 107
GIAMPIETRINO (Gian Pietro Rizzi) (1449–94). Școala florentină. 271; 276
GIOLFINO, NICCOLÒ (1476–1555). Școala veroneză. 252
GIORGIONE (c. 1477–1510). Școala venețiană. 16; 40; 41; 42; 45; 46; 53; 63; 65; 70; 115; 132; 134; 192; 252; 254; 255; 278; 281; 283; 286; 289

Madonna cu pruncul și cu sfinți, Castelfranco, San Liberale. 42

GIOTTO (1267–1337). Școala florentină. 15; 17; 56; 70–73; 77–82; 83; 84; 85; 87; 93; 98; 100; 108; 118; 119; 124; 143; 144; 150; 151; 153; 166; 171; 204; 205; 206; 226; 237; 254; 256; 257

Madonna pe tron înconjurată de îngeri, Florența, Uffizi. 77; 78

Ciclu de fresce (Viața Sfîntului Francisc și viețile Apostolilor), Florența, Santa Croce. 78

Nestatornicia, Nedreptatea, Avariția (Figuri alegorice). Padova, Cappella dell'Arena. 79

Învierea celor aleși, Padova, Cappella dell'Arena. 80

Înălțarea Domnului, ibidem. 80

Botezul, ibidem. 80, 92

Visul lui Zaharia, ibidem. 80

GIOVANNI DA MILANO (citat între 1346 și 1369). Școala florentină 257.

GIROLAMO DA CREMONA (activ între 1467 și 1483). Școala nord-italiană. 250; 251

GIROLAMO DAI LIBRI (1474–1555). Școala veroneză. 248; 249

Madonna apărînd Sfinților Petru și Andrei, Verona, Museo di Castelvecchio. 249

GIULIO ROMANO (c. 1499–1546). Școala din Italia Centrală. 202; 252

GOYA, FRANCISCO DE (1746–1828). 68

GOZZOLI, BENOZZO (1420–97), Școala florentină. 96; 105–106; 176; 177; 178

Cortegiul Regilor Magi, Florența, Palazzo Riccardi, Cappella Medici 106.

Serie de fresce cu subiecte din Vechiul Testament, Pisa, Camposanto. 106

GUARDI, FRANCESCO (1712–93). 66; 67

HALS, FRANS (1580–1666). 281

HOGARTH, WILLIAM (1697–1764). 66

HOOGH (Hooch), PIETER DE (1629–83). 37

HOKUSAI (1760–1849) 213; 237

INDIA, BERNARDINO (1528–după 1590). Școala veroneză. 256.

LEONARDO DA BISUCCIO (activ între 1421 și 1488). Școala nord-italiană. 257
LEONARDO DA VINCI (1452–1519). Școala florentină. 15; 17; 70; 91; 93; 95; 103; 105; 109; 113; 114; 115; 116; 118; 121; 132; 192; 196; 201; 237; 253; 258; 266; 268; 269; 270; 271; 274; 275
Mona Lisa (La Gioconda), Paris, Louvre. 108; 110; 270; 271
Închinarea Magilor, Florența, Uffizi. 108; 266
Fecioara cu stîncile Paris, Louvre. 108
Isabella d'Este, (desen) ibidem. 108
Bătălia pentru drapel (dela Anghiari), desen (carton) pentru o pictură murală (pierdut). 36
Fecioara cu pruncul și Sf. Ana, Paris, Louvre. 271 (v. și Verrocchio)
LIBERALE DA VERONA (1445?–1526). Școala veroneză. 247; 250–252
L'Aquilone (Vîntul de Nord) (miniatură, Codex 2).Siena, Libreria Piccolomini. 251
Arhanghelul Mihail apărînd Sfîntului Grigore deasupra Castelului Sant'Angelo (miniatură, Codex 4) Ibidem. 251
Pietà, München, Alte Pinakothek. 251
Sf. Sebastian, Berlin (Distrus 1945). 251
Sf. Sebastian, Milano, Brera. 251
Moartea Didonei, Londra, National Gallery. 251
Adorația Magilor, Verona, Duomo. 252
LIBERI, PIETRO (1614–87). 65
LIMBOURG (frații, activi la încep. sec. XV). 65
LIPPI, FILIPPINO (1457–1504). 87; 114;
LIPPI, FRA FILIPPO (1406–1469). Școala florentină. 15; 16; 17; 70; 88; 94; 96; 108; 110; 113; 217
Madonna cu pruncul Florenza, Uffizi. 95
Madonna cu doi sfinți, Paris, Louvre. 95
LLANOS, FERRANDO DE (activ între 1505 și 1526). 276
LONGHI, PIETRO (1702–85), Școala venețiană. 66, 67
LORENZETTI, AMBROGIO (activ între 1319 și 1348). Școala sieneză. 35; 153–155; 157; 221
Madonna pe tron cu sfinți și îngeri, Siena, Pinacoteca. 153–154
Buna-Vestire, ibidem, 154
Sfînta Caterina, Minneapolis, Institute of Arts. 154
Sf. Mihail ucigînd balaurul, între Sf. Bartolomeu și Bernard, Asciano, Museo d'Arte Sacro. 154

Legenda Sf. Nicolae din Bari, (două panouri) Florența, Uffizi. 154
Buna și reaua cîrmuire, Siena, Pallazzo Pubblico, Sala della Pace. 154
Prezentarea la templu (*Circumciziunea*), Florența, Uffizi. 221
LORENZETTI, PIETRO (activ între 1305 și 1348). Școala sieneză. 153–154; 157
Madonna cu pruncul Sf. Francisc și Sf. Ioan, Assisi, San Francesco, Basilica inferioară, Transeptul stîng. 154
Patimile, Assisi, Biserica Inferioară, Transeptul stîng. 154
LORENZO DI CREDI (1459–1537). Școala florentină. 105
LORENZO MONACO (c. 1370–1425), Școala florentină. 95
LORENZO DA VITERBO (c. 1444?–72?). Școala din Italia Centrală. 176
Logodna Fecioarei, Viterbo, S. Maria della Verità. 176
LORRAIN, CLAUDE (Claude Gelée, 1600–1682). 185.
LOTTO, LORENZO (1480–1556). Școala venețiană. 17; 46; 48; 57; 114
LUINI, BERNARDINO (c. 1475–1531/32). Școala milaneză. 16; 265; 267; 268; 273; 275; 276
Cristos printre învățați, Londra, National Gallery. 274
Răstignirea, (fresce) Lugano, Dino di Sonvico, S. Nazzaro. 274
Ciclu de fresce, Saronno, S. Maria dei Miracoli. 274

MAESTRUL PATIMILOR LYVERSBERG. 97
MANET, EDOUARD (1832-83). 294
MANTEGNA, ANDREA (1431–1506). Școala padovană 16; 17; 213; 217–233; 234; 235; 237; 246; 247; 250; 252; 253; 256; 257; 260; 261; 262; 266
Portretul cardinalului Lodovico Mezzarota, Berlin, Staatliche Museen (Dahlem). 44; 45
Ciclu de fresce, Mantova, Camera degli Sposi. 219; 231
Ciclu de fresce, Padova, Eremitani (distrusă în mare parte în 1945). 220
Poliptic cu Sf. Luca, alți sfinți și Pietà, Milano, Brera. 220
Rugăciunea în grădina Ghetsemani, Londra, National Gallery. 220
Cristos mort și doi îngeri, Copenhaga, Statensmuseum. 221
Răstignirea. Paris, Louvre. 220
Înălțarea, Florența, Uffizi. 220
Circumciziunea, ibidem. 220
Imperator Mundi, Londra, National Gallery. 221

Adorația Magilor, Florența, Uffizi.
Parnasul, Paris, Louvre. 223; 233
Triumful lui Scipio, Londra, National Gallery. 219; 231
Judecata lui Solomon, Paris, Louvre. Cabinet des Dessins. 232
Iudita, Dublin, National Gallery of Ireland. 232
Triptic: *Madonna cu sfinți*, Verona, San Zeno. 245
Lupta între virtute și viciu, Paris, Louvre. 233
MARMITTA, FRANCESCO (activ 1496–1505)
Madonna cu pruncul și sfinți (retablu) Paris, Louvre. 244
MASACCIO (1401–28). Școala florentină. 15; 17; 70; 82; 85; 86; 87; 88; 93; 95; 96; 107; 108; 119; 121; 158; 163; 164; 165; 166; 171; 212; 225
Izgonirea din paradis, Florența, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci. 98
Sf. Petru botezînd, ibidem. 91; 98
MASOLINO DA PANICALE (n. 1384–m. după 1435), Școala florentină. 15; 87
MATTEO DI GIOVANNI (activ între 1452–1453). Școala sieneză. 158
MELOZZO DA FORLÍ (1438–94). Școala umbriană. 166; 169–171; 174
Ucenic spițer pisînd ierburi («Pestapepe»), Forlí, Pinacoteca. 170
Profeți, Loreto, Santuario. 171
Îngeri muzicanți, Roma, Vaticano, Pinacoteca
MELZI, FRANCESCO (1493–1570). Școala milaneză. 273
La belle Colombine – Leningrad, Ermitaj. 273
MICHELANGELO (1475–1564), Școala florentină. 15; 17; 47; 52; 53; 70; 91; 93; 98; 113; 114; 115; 116; 117; 118–124; 132; 171; 172; 185; 189; 192; 201; 214; 223; 227; 237; 255; 257; 262; 267; 275; 282; 283; 289; 293; 294
Izgonirea din Paradis, Roma, Vaticano, Cappella Sistina. 87
Ispitirea Evei, ibidem. 121
Dumnezeu creînd pe Adam, ibidem. 121
Isaia și îngerul, ibidem. 121
Hercule și leul (desen), Windsor Castle, Royal Library. 121
Zei trăgînd la țintă (desen), ibidem. 121
Judecata de apoi, Roma, Vaticano, Cappella Sistina. 122, 123
Crucificarea Sfîntului Petru, Roma, Vaticano, Cappella Paolina. 122

Florentinii surprinși de pisani în timp ce se scăldau, desen, (carton pentru o pictură murală) pierdut. 36; 123
MILLET, FRANÇOIS (1814–75). 240; 241
MONET, CLAUDE (1840–1926). 92; 185
MONTAGNA, BARTOLOMMEO (1450–1523). Școala venețiană. 58
MORETTO DA BRESCIA (Alessandro Buonvicino) (c. 1498–1554). Școala din Brescia. 58; 277; 278; 280
Sfînta Iustina, Viena, Kunsthistorisches Museum. 279
Apariția Madonnei, Paitone (Brescia), Chiesa del Pellegrinaio. 279
Apariția Madonnei (Frescă), Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo. 279
Viziunea proorocului Ilie, Brescia, San Giovanni Evangelista. 279
Cristos în casa fariseului, Veneția, S. Maria della Pietà. 280
Portretul unui ecleziastic, München, Alte Pinakothek. 280
MORONE, DOMENICO (1442–după 1517). Școala veroneză. 247; 248
Lupta dintre conții Gonzaga și Buonaccolsi, Mantova, Palazzo Ducale. 247
Legenda Sfîntului Bernardino (ciclu de fresce), Verona, S. Bernardino. 247
MORONE, FRANCESCO, (c. 1471–1529). Școala veroneză. 249
Răstignirea, Verona, S. Bernardino. 249
Samson și Dalila, Milano, Museo Poldi-Pezzoli. 249
MORONI, GIOVANNI BATTISTA (1520/25–78), Școala din Brescia. 280
Cina cea de taină, Romano (Lombardo), S. Maria Assunta. 280; 281
Croitorul, Londra, National Gallery. 280; 281

NARDO DI CIONE (activ. 1343–1366). Școala florentină. 15; 83
Paradisul, Florența, Santa Maria Novella. 83
NATTIER, JEAN-MARC (1685–1766). 294
NELLI, OTTAVIANO (c. 1375–1444). Școala umbriană. 174
Ciclu de fresce, Foligno, Palazzo Trinci. 174.
NEROCCIO DI LANDI (1447–1500). Școala sieneză. 158
NICCOLÒ DA FOLIGNO (c. 1430–1502). Școala umbriană. 176–177

OGGIONO, MARCO D' (c. 1475–1530). Şcoala milaneză. 267; 274

ORCAGNA, ANDREA (activ între 1344 şi 1368). Şcoala florentină. 15; 70; 82; 205; 206

Cristos pe tron, cu Fecioara şi sfinţi, Florenţa, Santa Maria Novella. 82

Tabernacol, Florenţa, Or San Michele. 83

PADOVANINO (Alessandro Varotari, 1590–1650). Şcoala veneţiană. 65

PALMA IL GIOVANE (Iacopo di Antonio Palma), (1544–1628). Şcoala veneţiană. 64

PALMA IL VECCHIO (Iacopo Negretti, 1480–1528). Şcoala veneţiană. 46; 61; 114; 282

PAOLINO, FRA (1490–1547). Şcoala florentină. 158

PAOLO VERONESE (1528–88). Şcoala veneţiană. 16; 17; 59; 60; 64; 65; 67; 70; 114; 192; 193; 246; 251; 253; 256; 257; 268; 280; 283; 293

Cina în casa lui Levi, Paris, Louvre. 207

PARIS BORDONE (vezi BORDONE).

PARMIGIANINO (Francesco Mazzola, 1504–1540). Şcoala din Parma. 255; 265; 285; 289

PENNI, GIOVAN FRANCESCO (1488–1528). Şcoala din Italia Centrală. 202

PERINO DEL VAGA (1501–47). Şcoala din Italia Centrală. 202

PERUGINO (Pietro Vannucci, 1445–1523). Şcoala umbriană. 16; 126; 158; 178; 181; 182; 185; 191; 192; 202; 244; 248; 249; 251; 263; 274; 295

Minunile Sfîntului Bernardino, Perugia, Pinacoteca. 187

Messer Alessandro Braccesi, Florenţa, Uffizi. 188

Francesco delle Opere, ibidem. 188

Autoportret, Perugia, Collegio del Cambio. 188

Cristos încredinţînd cheile lui Petru, Roma, Vaticano, Cappella Sistina. 189–190

Polipticul Albani. Roma, Villa Albani. Coll. Torlonia. 190

Apollo şi Marsyas, Paris, Louvre. 191

Sf. Sebastian (micul) ibidem. 191

Madonna între îngeri şi sfinţi, ibidem. 191

Sf. Sebastian (marele), ibidem. 191; 251

Virtuţi şi Eroi (în ciclul de fresce), Perugia, Collegio del Cambio. 191

Madonna cu arhanghelii (Triptic), Londra, National Gallery. 191
Fecioara arătîndu-se Sfîntului Bernard, München, Alte Pinakothek. 191
Răstignirea, Florența, S. Maria Maddalena dei Pazzi. 191
PIERO DELLA FRANCESCA (1416?–92). Școala umbro-florentină. 16; 166–169; 170; 171; 174; 177; 184; 202; 213; 239; 240; 262; 265
Flagelarea lui Cristos, Urbino, Galleria Nazionale. 168
Învierea, Borgo S. Sepolcro, Pinacoteca Communale. 168
PIETRO DELLA VECCHIA (1605–78). 65
PINTURICCHIO (Bernardino Betti, 1454–1513). Școala umbriană. 158; 178–181; 189; 192
Ciclu de fresce, Roma, S. Maria in Aracoeli. 179
Înmormîntarea Sf. Bernardino, ibidem. 179
Ciclu de fresce, Roma, Vaticano, Appartamenti Borgia. 179; 180
Cicluri de fresce, Roma. S. Maria del Popolo. 179
Sfîntul Ieronim predicînd (luneta), ibidem 179
Scene din viața papei Pius II Piccolomini, Siena, Libreria Piccolomini. 180–181
PISANELLO (Antonio Pisano, 1395–1455). Școala milaneză. 43; 175; 207–212; 213; 214; 217; 246; 258; 260
Legenda Sf. Gheorghe, Verona, S. Anastasia. 209–210
Viziunea Sfîntului Eustațiu, Londra, National Gallery. 209; 211
Madonna cu pruncul arătîndu-se Sfinților Gheorghe și Anton, ibidem. 211
Profilul lui Lionello d'Este, Bergamo, Accademia Carrara. 209; 211
Profilul Ginevrei d'Este, Paris, Louvre. 211
Profilul unei tinere doamne, Washington, National Gallery of Art Mellon Coll. 212
Buna Vestire, Verona, San Fermo. 209
PISANO, GIOVANNI (1250–1320?). Sculptor. Școala florentină. 150; 153; 224
PISANO, NICCOLÒ (1206?–78). Sculptor. Școala florentină. 150; 222; 226; 254
POLIDORO DA CARAVAGGIO (Polidoro Caldara). (c. 1500–46). Școala din Italia Centrală. 202
POLLAIUOLO, ANTONIO (1429–98). Școala florentină. 17; 70; 97; 98; 100; 105; 106; 108; 113; 118; 171; 192; 223; 232; 237; 239

Luptă între bărbați goi (gravură), Florența, Uffizi. 101; 232–233
Hercule strangulînd pe Anteu, ibidem. 102; 232
David, Berlin, Staatliche Museen (Dahlem)
Mormîntul papei Sixt IV, Roma, San Pietro. 227
PONTORMO (Iacopo Carucci, 1494–1556). Școala florentină. 15; 114; 116
Frescă decorativă: *Vertumnus și Pomona*, Florența – Poggio a Caiano, Villa Medicea. 116
Cosimo de'Medici, Pater Patriae Florența, Uffizi. 117
Doamna cu cîinele, Frankfurt am Main, Staedelsches-Kunstinstitut. 117
Martiriul sfinților tebani, Florența, Uffizi. 117
PORDENONE (Giovanni Antonio Sacchi, 1483–1539). Şcoala venețiană. 59
POUSSIN, NICOLAS (1594–1665). 185
PREDIS, AMBROGIO DE' (activ între 1472 și 1506). Şcoala milaneză. 267; 270
Fecioara cu stîncile (copie după Leonardo), Londra, National Gallery. 270.
Portretul lui Francesco Brivio, Milano, Museo Poldi-Pezzoli. 270
Fata cu cireșile, New York, Metropolitan Museum. 270
PUVIS DE CHAVANNES, PIERRE (1824–1898). 134

RAFFAELLINO DEL GARBO (1466–1524?). Şcoala florentină. 114
RAFFAELLO SANZIO (1483–1520). Școala din Italia Centrală. 16; 126; 129; 132; 135; 142; 150; 160; 177; 181; 182; 185; 186; 191–202; 221; 236; 245; 248; 252 272; 274; 275; 282; 283; 284; 286; 287; 289; 294
Punerea în mormînt, Roma, Galleria Borghese. 192
Madonna Sistina, Dresda, Pinacoteca. 194
Parnasul, Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura. 194; 199
Disputa Sfîntului Sacrament, ibidem. 194; 199; 200
Minunea de la Bolsena, ibidem, Stanza d'Eliodoro. 193
Şcoala din Atena, ibidem. 194, 199
Justiția, ibidem. 199
Judecata lui Solomon, ibidem. 200
Triumful Galateii, Roma, Farnesina. 194
Viziunea lui Ezechiel, Florența, Pitti (executată poate de Giulio Romano). 195

Portretul unui tînăr cardinal, Madrid, Prado. 197
Portretele lui Navagero și Beazzano, Roma, Galleria Doria Pamphili. 197
Portretul lui Leon X cu cardinalii Giulio de'Medici și Luigi de'Rossi, Florența, Uffizi. 197
« *La Donna Velata* », Florența, Pitti. 197
Madonna del Gran'Duca, ibidem. 194; 200; 201
Logodna Fecioarei (Lo Sposalizio), Milano, Brera. 198
Povestea lui Cupido și Psyché (figurile, în cea mai mare parte, de Giulio Romano) Roma, Farnesina. 200
« *Madonna del Cardellino* », Florența, Uffizi. 201
« *Madonna del Prato* », Viena, Kunsthistorisches Museum. 201
« *La Belle Jardinière* », Paris, Louvre. 201
Portretul lui Baldassare Castiglione, ibidem. 193
REMBRANDT, VAN RIJN (1606–69). 108; 201; 281
RENI, GUIDO (1575–1642). 134; 173; 177; 295
REYNOLDS, JOSHUA (1723–92). 68;
RIZZO, ANTONIO (1430–98). Sculptor. Școala venețiană. 250; 251
ROBERTI, ERCOLE DE' (c. 1450–96). Școala ferrareză. 16; 240–242; 243
Sărutarea lui Iuda (Predella) Dresda, Gemäldegalerie. 241
Drumul spre Golgotha, (Predella) ibidem. 241
Ioan Botezătorul, Berlin, Staatliche Museen (Dahlem). 241
Pietà, Liverpool, Walker Art Gallery. 242
Medeea, (de fapt, *Soția lui Hasdrubal cu cei doi copii ai săi*) Washington, National Gallery of Art. 242
Madonna pe tron cu sfinți, Milano, Brera. 242
Lucreția, Brutus și Collatinus, Modena, Galleria Estense. 242
ROMANINO, GIROLAMO (1484/7–1559). Școala din Brescia. 58; 277; 278
Ciclu de fresce, Trento, Castello del Buonconsiglio. 278
Ciclu de fresce, Villongo San Filastrio, Cappella di San Rocco. 279
ROSSELLI, COSIMO (1439–1507). Școala florentină. 189
ROSSO FIORENTINO (GIAMBATTISTA DI IACOPO, 1494–1540). Școala florentină.
RUBENS, PETER PAUL (1577–1640). 68; 214; 275

SASSETTA (STEFANO DI GIOVANNI, 1395–1450). Școala sieneză. 157–158

Logodna seraficului Sf. Francisc, Chantilly, Musée Condé. 158
SCHIAVONE, GIORGIO (Giorgio Ciulinovici), 1433/36–1504). Școala padovană. 262
SEBASTIANO LUCIANI, detto DEL PIOMBO (c. 1485–1547). Școala venețiană. 52; 193
SIGNORELLI, LUCA (c. 1450–1523). Școala umbriană. 126; 158; 166; 171–174; 177; 189; 202; 265; 295
Scene din « Divina Commedia », Orvieto, Duomo. 172–173
Buna Vestire, Volterra, Galleria Comunale, 173
Punerea în mormînt, Cortona, Museo Gesù. 173
Îngeri muzicanți, Loreto, Basilica della Santa Casa. 173
Madonna cu sfinți, Roma, Palazzo Rospigliosi. 173
Pan, Berlin, (distrus). 173
Istoria Sfintei Cruci (predella), Umbertide (Perugia), Santa Croce. 174
Buna Vestire, (predella) Florența, Uffizi. 174
SIMONE MARTINI (1284?–1344). Școala sieneză. 17; 20; 126; 150–153; 157; 158; 202; 206
Maestà (Fecioara în glorie), Siena, Palazzo Pubblico. 152
Guidoriccio da Fogliano, ibidem. 152
Minunile Fericitului Agostino Novello, Siena, S. Agostino. 152
Legenda Sf. Martin, Assisi, S. Francesco, Basilica inferioară, Cappella S. Martino. 152
Încoronarea regelui Robert, Napoli, Galleria Nazionale. (Capodimonte). 153
Buna Vestire, Florența, Uffizi. 153
SODOMA (GIOVANNI ANTONIO BAZZI, 1477–1549). Școala milaneză. 158; 267; 271; 273; 274; 276
SOLARIO, ANDREA (activ între 1493 și 1520). Școala milaneză. 267; 273
Portretul unui senator venețian, Londra, National Gallery. 275
Portretul cardinalului Charles d'Amboise, Paris, Louvre. 275
« La Vierge au coussin vert » (« Fecioara cu perna verde »), Paris. Louvre. 275
SPINELLO ARETINO (c. 1346–1410). Școala florentină. 106
SQUARCIONE, FRANCESCO, (1394–1474). Întemeietorul școlii padovane. 217; 218

TADDEO DI BARTOLO (c. 1362–1422). Școala sieneză. 157

TENIERS, DAVID (1582–1649). 106
TIBALDI, PELLEGRINO (1527–96). 298
TIEPOLO, GIOVAN BATTISTA (1696–1769). Şcoala venețiană. 67; 255
TINTORETTO (IACOPO ROBUSTI, 1518–94). Şcoala venețiană. 16; 17; 49; 51; 52; 53; 58; 59; 60; 63; 64; 65; 70; 114
Sfînta Maria Magdalena în pustiu, Veneția, Scuola di San Rocco. 54
Sfînta Maria Egipteanca în pustiu, ibidem. 54
Cristos în fața lui Pilat, ibidem. 54
Buna Vestire, ibidem. 54
Găsirea corpului Sfîntului Marcu, Milano, Brera. 55
Purtarea corpului Sfîntului Marcu pe străzile Alexandriei, Veneția, Accademia. 55
Răstignirea, Veneția, Scuola di San Rocco. 56; 57
TINTORETTO, DOMENICO (1562–1637). Şcoala venețiană. 64
TISSOT, JAMES (1836–1902). 195
TIZIANO (TIȚIAN), VECELLIO (c. 1480–1576), Şcoala venețiană. 16; 17; 46; 49; 53; 54; 57; 59; 60; 63; 64; 65; 70; 92; 113; 192; 193; 252; 253; 254; 255; 278; 281; 282; 283; 287; 289; 293
Înălțarea Fecioarei, Veneția, Santa Maria dei Frari. 46; 51; 116
Bacanala, Madrid, Prado. 46
Bachus și Ariadna, Londra. National Gallery. 46; 51
«Omul cu mînușa», Paris Louvre. 47
Concertul, Florența, Pitti. 47
Portret de tînăr (Ippolito Riminaldi?) («Tînărul englez»), Florența, Pitti. 47
Madonna di ca' Pesaro, Veneția, Santa Maria dei Frari. 47
Ecce Homo, Madrid, Prado. 50
Încoronarea cu spini, München, Alte Pinakothek. 50
Portretul ecvestru al lui Carol V., Madrid, Prado. 50
Înțelepciunea (Alegorie), Veneția, Biblioteca San Marco. 51
Păstorul și Nimfa, Viena, Kunsthistorisches Museum. 51
TORBIDO FRANCESCO (c. 1482/3–1561/62). Şcoala veroneză. 252
Portretul unui tînăr, Roma, Galleria Doria, Pamphili 252
Portretul unui tînăr încununat cu iederă, Padova, Museo civico. 252

TRAINI, FRANCESCO (activ între 1320 și 1364). Școala din Pisa. 155–157
Triumful Morții, Pisa, Camposanto. 156–157
TURA, COSMÈ (c. 1430–95). Școala ferrareză. 16; 236–238; 239; 240; 242; 245; 246; 260; 261
Sf. Gheorghe omorînd balaurul, Ferrara, Duomo. 238
TURNER, JOSEPH MALLORD WILLIAM (1775–1851). 185

UCCELLO PAOLO (PAOLO DI DONO, 1397–1475). Școala florentină. 88; 91; 93; 94; 96; 158; 166; 212; 217; 225
Potopul, Florența, Santa Maria Novella (Chiostro). 89
Sacrificiul lui Noe, ibidem. 89; 92

VECCHIETTA, LORENZO (Lorenzo di Pietro) (c. 1412–80). Școala sieneză. 158
VELÁZQUEZ, DIEGO (1599–1660). 64; 108; 117; 143; 166; 168; 201; 281
VENUSTI, MARCELLO (1515–76). 294
VERMEER DIN DELFT, JAN (1632–75). 37; 213
VERONESE, PAOLO; vezi PAOLO VERONESE,
VERROCCHIO, ANDREA DEL (1435–88). Școala florentină. 97; 98; 100; 102; 104; 107, 108; 118; 266
Înger (desen), Londra, British Museum. 103
Copilul cu delfinul, Florența, Palazzo Vecchio. 103
Bartolommeo Colleoni, Veneția, Piazza di San Zanipolo. 103
Buna Vestire (operă de atelier: Leonardo da Vinci și Lorenzo di Credi) Florența, Uffizi. 105
VITI, TIMOTEO (1467–1523). Școala umbro-bologneză. 192; 244; 245; 294
Maria Magdalena, Bologna, Pinacoteca. 245
Buna Vestire, Milano, Brera. 245
VIVARINI, ALVISE (activ între 1446 și 1505). Școala venețiană. 25; 35; 70
VIVARINI, BARTOLOMEO (activ între 1450 și 1499). Școala venețiană. 25; 70

WATTS, GEORG FREDERICK (1817–1904). 130
WEYDEN, ROGIER VAN DER (c. 1400–64). 103
WHISTLER, JAMES ABBOTT (1834–1903). 263

YAÑEZ, FERRANDO (activ în jurul lui 1505–06). 276

ZELOTTI, GIAN BATTISTA (1526–78). Școala veroneză. 256
ZENALE BERNARDINO menționat (1485–1526). Școala milaneză. 265
Poliptic, Treviglio, Collegiata di S. Martino, (în colaborare cu BUTINONE). 262
ZUCCARI, FEDERICO (1542/43–1609). 298
ZUCCARI, TADDEO (1529–66). 298

INDICE TOPOGRAFIC DE OPERE [1]

ASCIANO
Museo d'Arte Sacro
— Ambrogio Lorenzetti, *Sf. Mihai între Sfinții Bartolomeu și Bernard* 154

ASSISI:
S. Francesco, Basilica Inferioară. Transeptul stîng:
— Pietro Lorenzetti, *Patimile* 154
— Pietro Lorenzetti, *Madonna cu pruncul și Sf. Francisc* 154
S. Francesco, Basilica Inferioară, Cappella S. Martino.
— Simone Martini, *Legenda Sf. Martin* 152

BERGAMO
Accademia Carrara:
— Bianchi Ferrari, *Sf. Ioan* (atribuție incertă) 244
— Pisanello, *Profilul lui Lionello d'Este* 209, 211

BERLIN
Staatliche Museen (Dahlem)
— Correggio, *Leda* 284, 288
— Cossa, *Toamna (Alegorie)* 240
— Mantegna, *Portretul cardinalului Lodovico Mezzarota* 44
— Pollaiuolo, *David* 102
— Ercole Roberti, *Ioan Botezătorul* 241

BOLOGNA
Pinacoteca
— Timoteo Viti, *Maria Magdalena* 245

---

[1] Întocmit de Marietta Enescu

San Vitale
— Francesco Francia, *Madonna cu pruncul* (retablu) 245
San Petronio
— Lorenzo Costa, *Madonna și patru sfinți* 243
San Giacomo
— Lorenzo Costa, *Portretele familiei Bentivoglio* 243
— Lorenzo Costa, *Triumful Morții și Faimei* 243
BORGO S. SEPOLCRO
Pinacoteca Comunale
— Piero della Francesca, *Învierea* 168
BRESCIA
Pinacoteca Tosio Martinengo
— Moretto, *Apariția Madonnei* (frescă) 279
S. Giovanni Evangelista
— Moretto, *Viziunea proorocului Ilie* 279
BUDAPESTA
Muzeul de Artă
— Correggio, *Madonna* 284

CASTELFRANCO
Duomo S. Liberale
— Giorgione, *Madonna cu pruncul și cu sfinți* 42
CHANTILLY
Musée Condé
— Sassetta, *Logodna seraficului Sf. Francisc* 158
COPENHAGA
Statensmuseum
— Mantegna, *Cristos mort și doi îngeri* 221
CORTONA
Museo Gesù
— Signorelli, *Punerea în mormînt* 173

DRESDA
Gemäldegalerie
— Antonello da Messina, *Sf. Sebastian* 213
— Botticelli, *Scene din viața Sfîntului Zenobie* (Predella) 113
— Cavazzola, *Portretul lui Emilio de'Megli* 249
— Correggio, *Noaptea* 286
— Raffaello, *Madonna Sistina* 194
— Ercole Roberti, *Sărutarea lui Iuda* 241
— Ercole Roberti, *Drumul spre Golgotha* 241

DUBLIN
National Gallery of Ireland
— Mantegna, *Iudita* 232

FERRARA
Duomo
— Tura, *Sf. Gheorghe omorînd balaurul* 238
Palazzo Schifanoia
— Cossa, *Martie și Aprilie (alegorii)* — fresce 240
FLORENȚA
Uffizi
— Andrea del Sarto, *Portretul unei doamne* 115
— Andrea del Sarto, *Madonna cu harpiile* 115, 116
— Boltraffio, *Bustul lui Girolamo Casio* 270
— Botticelli, *Nașterea Venerei* 111, 112, 223, 232
— Botticelli, *Primăvara* 111, 223, 232, 233
— Botticelli, *Încoronarea Fecioarei* 111
— Botticelli, *Minerva îmblînzind centaurul* 111
— Botticelli, *Alegoria puterii (Fortezza)* 113
— Bronzino, *Portretul Eleonorei de Toledo* 117
— Bronzino, *Portretul prințului Don Ferdinand de'Medici* 117
— Bronzino, *Portretul prințesei Maria de'Medici* 117
— Bronzino, *Portretul unei tinere femei* 117
— Domenico Brusasorci, *Cap de bărbat* 255
— Cimabue, *Madonna pe tron, înconjurată de sfinți și îngeri* 77
— Domenico Veneziano, *Madonna cu pruncul și sfinți* 94
— Donatello, *Niccolò da Uzzano* (bust) 43
— Gentile da Fabriano, *Închinarea Magilor* 175
— Ghirlandaio, *Închinarea Magilor* 107
— Giotto, *Madonna pe tron înconjurată de îngeri* 77, 78
— Leonardo, *Închinarea Magilor* 108, 266
— Fra Filippo Lippi, *Madonna cu pruncul* 95
— Ambrogio Lorenzetti, *Legenda Sf. Nicolae din Bari* 154
— Ambrogio Lorenzetti, *Prezentarea la templu (Circumciziunea)* 221
— Mantegna, *Înălțarea* 220
— Mantegna, *Circumciziunea* 220
— Mantegna, *Adorația Magilor* 252
— Perugino, *Messer Alessandro Braccesi* 188
— Perugino, *Francesco delle Opere* 188

— Pollaiuolo, *Luptă între bărbați goi* (gravură) 101, 232—233
— Pollaiuolo, *Hercule strangulînd pe Anteu* 102, 232
— Pontormo, *Cosimo de'Medici Pater Patriae* 117
— Pontormo, *Martiriul sfinților tebani* 117
— Raffaello, *Portretul lui Leon X cu cardinalii Giulio de'Medici și Luigi de'Rossi* 197
— Raffaello, *Madonna del Cardellino* 201
— Signorelli, *Buna-Vestire* 174
— Simone Martini, *Buna-Vestire* 153
— Verrocchio, *Buna-Vestire* (operă de atelier: Leonardo da Vinci și Lorenzo di Credi) 105
Pitti
— Andrea del Sarto, *Sfîntul Iacob mîngîind copiii* 115
— Andrea del Sarto, *Disputa asupra Sfintei Treimi* 115
— Andrea del Sarto, *Înălțarea Fecioarei la cer* 116
— Raffaello, *Viziunea lui Ezechiel* 195
— Raffaello, *La Donna Velata* 197
— Raffaello, *Madonna del Grand Duca* 194, 200, 201
— Tiziano, *Concertul* 47
— Tiziano, *Tînărul englez* 47
Chiostro della Scalzo
— Andrea del Sarto — *Ciclu de fresce monocrome* 116
Duomo
— Andrea del Castagno, *Portretul ecvestru al lui Niccolò da Tolentino* 93
Museo del Castagno (Cenacolo S. Apollonia)
— Andrea del Castagno, *Cina cea de taină* 93
— Andrea del Castagno, *Sibilla Cumana* 93
— Andrea del Castagno, *Farinata degli Uberti* 93
— Andrea del Castagno, *Pippo Spano* 93
Ognissanti
— Botticelli, *Sf. Augustin* 110
Or Sanmichele
— Andrea Orcagna, *Tabernacol* 83
Palazzo Riccardi, Cappella Medici
— Benozzo Gozzoli, *Cortegiul Regilor Magi* 106
Palazzo Vecchio
— Verrocchio, *Copilul cu delfinul* 103
S. Annunziata
— Andrea del Sarto, *Ciclu de fresce* 116
Santa Croce
— Bronzino, *Coborîrea lui Cristos în infern* 117

— Domenico Veneziano, *Sf. Ioan și Sf. Francisc* 94
— Giotto, *Ciclu de fresce (Viața Sf. Francisc și viețile Apostolilor)* 78
S. Marco.
— Fra Angelico, *Răstignirea* 84
— Fra Angelico, *Încoronarea Fecioarei* (Museo) 84
— Fra Angelico, *Buna-Vestire* 85
— Fra Angelico, *Noli me tangere* 85
S. Maria del Carmine. Cappella Brancacci
— Masaccio, *Izgonirea din paradis* 98
— Masaccio, *Sf. Petru botezînd* 91, 98
S. Maria Maddalena de'Pazzi
— Perugino, *Răstignirea* 191
S. Maria Nuova
— Andrea del Castagno, *Răstignirea* 93
S. Maria Novella
— Andrea da Firenze, *Triumful Sfîntului Toma* 81
— Andrea da Firenze, *Biserica militantă și Biserica triumfătoare* 82
— Ghirlandaio, *Ciclu de fresce cu viețile Fecioarei și Sfîntului Ioan Botezătorul* etc. 107
— Nardo di Cione, *Paradisul* 83
— Andrea Orcagna, *Cristos pe tron cu Fecioara și sfinți* 107
— Uccello, *Potopul* 89
— Uccello, *Sacrificiul lui Noe* 89, 92
S. Trinità
— Ghirlandaio, *Francesco Sassetti și soția sa* 107
S. Salvi
— Andrea del Sarto, *Cina cea de taină* 116
FLORENȚA (Poggio a Caiano)
Villa Medicea
— Pontormo, *Frescă decorativă: Vertumus și Pomona* 116
FOLIGNO
Palazzo Trinci
— Ottaviano Nelli, *Ciclu de fresce* 174
FORLÍ
Pinacoteca
— Melozzo da Forlí, *Ucenic spițer pisînd ierburi («* Pestapepe *»)* 170
FRANKFURT AM MAIN
Staedelsches-Kunstinstitut
— Pontormo, *Doamna cu cîinele* 117

LENINGRAD
Ermitaj
— Melzi, *La belle Colombine* 273
LIVERPOOL
Welker Art Gallery
— Ercole Roberti, *Pietà* 242
LOCARNO
S. Maria del Lasso
— Bramantino, *Fuga în Egipt* 265, 266
LONDRA
National Gallery
— Andrea del Sarto, *Portretul unui arhitect* 115
— Fra Bartolommeo, *Nașterea lui Isus* 115
— Giovanni Bellini, *Rugăciunea în grădina Ghetsemani* 220
— Boltraffio, *Madonna și pruncul cu o carte și floare* 270
— Bramantino, *Adorația Magilor* 266
— Vincenzo Catena, *Un războinic în fața pruncului Isus* 41
— Correggio, *Despărțirea lui Isus de mama sa* 286
— Dosso Dossi, *Circe*
— Foppa, *Adorația Magilor* 261
— Liberale, *Moartea Didonei* 251
— Luini, *Cristos printre învățați* 274
— Mantegna, *Rugăciunea în grădina Ghetsemani* 220
— Mantegna, *Imperator Mundi* 221
— Mantegna, *Triumful lui Scipio* 219, 231
— Moroni, G.B., *Croitorul* 280, 281
— Perugino, *Madonna cu arhanghelii* (Triptic) 191
— Pisanello, *Viziunea sfîntului Eustațiu* 209, 211
— Pisanello, *Madonna cu pruncul arătîndu-se Sfinților Gheorghe și Anton* 211
— Ambrogio de' Predis, *Fecioara cu stîncile* 270
— Solario, *Portretul unui senator venețian* 275
— Tiziano, *Bachus și Ariadna* 46, 51
British Museum
— Verrocchio, *Înger* 103
LORETO
Basilica della Santa Casa
— Signorelli, *Îngeri muzicanți* 173
Santuario
— Melozzo da Forl, *Profeți* 170
LUCCA
Duomo
— Fra Bartolommeo, *Madonna cu sfinți* 115

LUGANO
Dino di Sanvico, S. Nazzaro
— Luini, *Răstignirea* 274
Coll. Thyssen
— Bramantino, *Ecce Homo* 265

MADRID
Prado
— Raffaello, *Portretul unui tînăr cardinal* 197
— Tiziano, *Bacanala* 46
— Tiziano, *Ecce Homo* 50
— Tiziano, *Portretul ecvestru al lui Carol V* 50
— Velázquez, *Lăncile*

MANTOVA
Camera degli Sposi
— Mantegna, *Ciclu de fresce* 219, 231
Palazzo Ducale
— Domenico Morone, *Lupta dintre conții Gonzaga și Buonaccolsi* 247
Sant'Andrea
— Lorenzo Costa, *Madonna cu sfinți* 243

MILANO
Brera
— Gentile Bellini, *Predica Sfîntului Marcu* 35
— Bramantino, *Madonna cu pruncul și doi îngeri* 265
— Carpaccio, *Înfățișarea Fecioarei la templu* 38
— Correggio, *Nașterea Domnului* 286
— Foppa, *Sf. Sebastian* 262
— Liberale, *Sf. Sebastian* 251
— Mantegna, *Poliptic cu Sf. Luca, alți sfinți și Pietà* 220
— Raffaello, *Logodna Fecioarei (Lo Sposalizio)* 198
— Ercole Roberti, *Madonna pe tron cu sfinți* 242
— Tintoretto, *Găsirea corpului Sfîntului Marcu* 55
— Timoteo Viti, *Buna-Vestire* 245
Museo del Castello
— Foppa, *Madonna cu pruncul* 262
Museo Poldi-Pezzoli
— Boltraffio, *Madonna și pruncul cu o floare* 270
— Francesco Morone, *Samson și Dalila* 249
— Ambrogio de' Predis *Portretul lui Francesco Brivio* 270
S. Maurizio
— Boltrafio, *Ciclu de fresce (Scene din Noul Testament: Sfinți și sfinte)* 270

MINNEAPOLIS
Institute of Arts
— Ambrogio Lorenzetti, *Sfînta Caterina* 154
MODENA
Galleria Estense
— Ercole Roberti, *Lucreția, Brutus și Collatinus* 242
MONZA
Duomo — Maeștri milanezi, începutul secolului XV: *Ciclu de fresce reprezentînd viața reginei Teodolinda* 258
MÜNCHEN
Alte Pinakothek
— Francesco Francia, *Madonna în adorația pruncului* 244
— Liberale, *Pietà* 251
— Moretto, *Portretul unui ecleziastic* 280
— Perugino, *Fecioara arătîndu-se sfîntului Bernard* 191
— Tiziano, *Încoronarea cu spini* 50
NANTES
Musée des Beaux-Arts
— Borgognone, *Scenă din viața Sf. Benedict* 264
NAPOLI
Galleria Nazionale
— Simone Martini, *Încoronarea regelui Robert* 153
NEW YORK
Metropolitan Museum
— Ambrogio de' Predis, *Fata cu cireșile* 270
ORVIETO
Duomo
— Signorelli, *Scene din « Divina Commedia » a lui Dante* 172—173
PADOVA
Museo civico
— Francesco Torbido, *Portretul unui tînăr încununat cu iederă* 252
Cappella dell'Arena
— Giotto, *Nestatornicia, Nedreptatea, Avariția (Figuri alegorice)* 79
— Giotto, *Învierea celor aleși* 80
— Giotto, *Înălțarea Domnului* 80
— Giotto, *Botezul* 80, 92
— Giotto, *Visul lui Zaharia* 80
Eremitani
— Mantegna, *Ciclu de fresce*

Oratorio San Giorgio:
— Altichieri, *Răstignirea* 206
PAITONE (Brescia)
Chiesa del Pellegrinaio
— Moretto, *Apariția Madonnei* 279
PARIS
Louvre
— Bianchi Ferrari, *Madonna cu pruncul* (retablu) 244
— Botticelli, *Fresce din Villa Lemmi* 111
— Correggio, *Antiopa* 284, 287, 288
— Lorenzo Costa, *Isabella d'Este în grădina muzelor* 243
— Leonardo, *Monna Lisa* 108, 110, 270; 271
— Leonardo, *Fecioara cu stîncile* 108
— Leonardo, *Isabella d'Este* (desen) 108
— Leonardo, *Fecioara cu pruncul și Sf. Ana* 271
— Fra Filippo Lippi, *Madonna cu doi sfinți și îngeri* 95
— Mantegna, *Răstignirea* 220
— Mantegna, *Parnasul* 223, 233
— Mantegna, *Judecata lui Solomon* 232
— Mantegna, *Lupta între virtute și viciu* 233
— Paolo Veronese, *Cina din casa lui Levi* 207
— Perugino, *Apollo și Marsyas* 191
— Perugino, *Sf. Sebastian* (micul . . .) 191
— Perugino, *Madonna între îngeri și sfinți* 191
— Perugino, *Sf. Sebastian* (marele . . .) 191, 251
— Pisanello, *Profilul Ginevrei d'Este* 211
— Raffaello, *La Belle Jardinière* 201
— Raffaello, *Portretul lui Baldassare Castiglione* 193
— Solario, *Portretul cardinalului Charles d'Amboise* 275
— Solario, *« La Vierge au coussin vert » (« Fecioara cu perna verde»)* 275
— Tiziano, *Omul cu mănușa* 47
PARMA
Galleria Nazionale
— Correggio, *Madonna cu Sf. Ieronim («Ziua»)* 285
Duomo
— Correggio, *Înălțarea Fecioarei* 284, 285
PERUGIA
Pinacoteca
— Fiorenzo di Lorenzo, *Nașterea lui Cristos* 178
— Perugino, *Minunile Sfîntului Bernardino* 187
Collegio del Cambio
— Perugino, *Autoportret* 188

— Perugino, *Virtuți și Eroi* (în ciclu de fresce) 191
PISA
Camposanto
— Benozzo Gozzoli, *Serie de fresce cu subiecte din Vechiul Testament* 106
— Francesco Traini, *Triumful Morții*
Providence (U.S.A.)
Rhode Island School of Design
— Domenico Brusasorci, *Portretul unei doamne* 255

ROMA
Farnesina
— Raffaello, *Triumful Galateii* 194
— Raffaello, *Povestea lui Cupido și Psyché* (figuri mai ales de Giulio Romano) 200
Galleria Borghese
— Correggio, *Danae* 284,287
— Raffaello, *Punerea în mormînt* 192
Galleria Doria — Pamphili
— Raffaello, *Portretele lui Navagero și Beazzano* 197
— Francesco Torbido, *Portretul unui tînăr* 252
Palazzo Chigi
— Bonifazio Veronese, *Salvarea lui Moise copil* 45
Palazzo Rospigliosi
— Signorelli, *Madonna cu sfinți* 173
S. Maria in Aracoeli
— Pinturicchio, *Ciclu de fresce* 179
— Pinturicchio, *Înmormîntarea Sf. Bernardino* 179
S.-Maria del Popolo
— Pinturicchio, *Ciclu de fresce* 179
— Pinturicchio, *Sfîntul Ieronim predicînd* (luneta) 179
Vaticano, Appartamenti Borgia
— Pinturicchio, *Ciclu de fresce* 179, 180
Vaticano, Cappella Paolina
— Michelangelo, *Crucificarea sfîntului Petru* 122
Vaticano, Cappela Sistina
— Michelangelo, *Izgonirea din Paradis* 87
— Michelangelo, *Ispitirea Evei* 121
— Michelangelo, *Dumnezeu creînd pe Adam* 121
— Michelangelo, *Isaia și îngerul* 121
— Michelangelo, *Judecata de apoi* 122, 123
— Perugino, *Cristos încredințînd cheile lui Petru* 189—190

Vaticano, Pinacoteca
– Melozzo da Forlí, *Îngeri muzicanți* 170
Vaticano, S. Pietro
– Pollaiuolo, *Mormîntul lui Sixt IV* 227
Vaticano, Stanza d'Eliodoro
– Raffaello, *Minunile de la Bolsena* 193
Vaticano, Stanza della Segnatura
– Raffaello, *Parnasul* 194–199
– Raffaello, *Disputa Sfîntului Sacrament* 194, 199, 200
– Raffaello, *Școala din Atena* 194, 199
– Raffaello, *Justiția* 199
– Raffaello, *Judecata lui Solomon* 200
Villa Albani, Coll. Torlonia
– Perugino, *Polipticul Albani* 190
ROMANO (Lombardo)
S. Maria Assunta
– Moroni, G. B., *Cina cea de taină* 280, 281
SABBIONETA
Palazzo Estivo
– Bernardino Campi: *Ciclu de fresce cu subiecte mitologice* 290
SARONNO
S. Maria dei Miracoli
– Luini, *Ciclu de fresce* 274
SIENA
Pinacoteca
– Ambrogio Lorenzetti, *Madonna pe tron cu sfinți și îngeri* 153–154
– Ambrogio Lorenzetti, *Buna Vestire* 154
Duomo – Museo dell'Opera del Duomo
– Duccio, *« La Maestà »* 137–143
– Duccio, *Cristos printre învățați* 137
– Duccio, *Cristos vorbind discipolilor* 138, 148
– Duccio, *Cristos spălînd picioarele lui Petru* 138
– Duccio, *Cristos în infern* 138
– Duccio, *Sfintele femei la mormînt* 138, 139
– Duccio, *Sărutarea lui Iuda* 139, 143
– Duccio, *Necredința lui Toma* 139, 141, 146, 147, 182, 200
– Duccio, *Lepădarea lui Petru* 140, 147
– Duccio, *Intrarea în Ierusalim* 140
– Duccio, *Pescuitul miraculos* 148

— Duccio, *Coborîrea de pe cruce* 148
Duomo — Libreria Piccolomini
— Liberale, *L'Aquilone (Vîntul de Nord)* 251
— Liberale, *Arhanghelul Mihail apărînd sfîntului Grigore deasupra Castelului Sant'Angelo* 251
— Pinturicchio, *Scene din viața papei Pius II Piccolomini* 180—181
Palazzo Pubblico
— Simone Martini, *Maestà (Fecioara în glorie)* 152
— Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano* 152
Palazzo Pubblico, Sala della Pace
— Ambrogio Lorenzetti, *Buna și reaua cîrmuire* 154
S. Agostino
— Simone Martini, *Minunile Fericitului Agostino Novello* 152

SIRACUZA
Museo archeologico
— Antonello da Messina, *Buna Vestire* 213
SONCINO
S. Maria delle Grazie
Giulio Campi, *Ciclu de fresce* 290

TRENTO
Castello del Buonconsiglia
— Girolamo Romanino, *Ciclu de fresce* 278
Sala del Consiglio
— Domenico Brusasorci, *Fresce decorative* 255
TREVIGLIO
S. Martino
— Bernardino Zenale, *Poliptic,* 262

UMBERTIDE (Perugia)
Santa Croce
— Signorelli, *Istoria Sfintei cruci* (Predella) 174
URBINO
Galleria Nazionale
— Piero della Francesca, *Flagelarea lui Cristos* 168

VARALLO
Sacro Monte
— Gaudenzio Ferrari, *Răstignirea* 275

VENEȚIA
Accademia
— Gentile Bellini, *« Corpus Domini »*, *Procesiune în Piazza* 34, 37
— Gentile Bellini, *Minunile adevăratei cruci* 37
— Bonifazio Veronese, *Ospățul bogatului* 279
— Bonifazio Veronese, *Judecata lui Solomon* 45
— Carpaccio, *Sfînta Ursula își ia rămas bun* 35
— Carpaccio, *Visul Sfintei Ursula* 37
— Carpaccio, *Sosirea ambasadorilor* 35
— Carpaccio, *Întoarcerea ambasadorilor* 35
— Paris Bordone, *Pescarul și Dogele* 279
— Tintoretto, *Purtarea moaștelor Sfîntului Marcu pe străzile Alexandriei* 55
Biblioteca San Marco
— Tiziano, *Înțelepciunea* (alegorie) 51
Piazza di San Zanipolo
— Verrocchio, *Bartolommeo Colleoni* 103
S. Maria dei Frari
— Tiziano, *Înălțarea Fecioarei la cer* 46, 51, 116
— Tiziano, *Madonna di ca' Pesaro* 47
S. Maria della Pietà
— Moretto, *Cristos în casa fariseului* 280
Scuola San Giorgio degli Schiavoni
— Carpaccio, *Sf. Jeronim în camera sa de lucru* 38
Scuola di San Rocco
— Tintoretto, *Maria Magdalena în pustiu* 54
— Tintoretto, *Maria Egipteana în pustiu* 54
— Tintoretto, *Cristos în fața lui Pilat* 54
— Tintoretto, *Buna Vestire* 54
— Tintoretto, *Răstignirea* 56, 57
VERCELLI
Museo Borgogna
— Defendente Ferrari, *Fecioara cu pruncul în glorie* (triptic) 277
S. Cristoforo
— Gaudenzio Ferrari, *Răstignirea — Scene din viața Sfintei Magdalena* 275
VERONA
Museo di Castelvecchio
— Cavazzola, *Punerea în mormînt* 250
— Girolamo dai Libri, *Madonna apărînd Sfinților Petru și Andrei* 249

Duomo
— Liberale, *Adorația Magilor* 252
Palazzo Ridolfi da Lisca
— Domenico Brusasorci, *Intrarea lui Clement VII și Carol V în Bologna (ciclu de fresce)* 255
Palazzo Vescovile
— Domenico Brusasorci, *Peisaje și busturi de prelați (ciclu de fresce)* 255
S. Anastasia
— Altichiero, *Gentilomi din familia Cavalli înfățișați Fecioarei* 204
— Pisanello, *Legenda Sf. Gheorghe* 209—210
S. Bernardino
— Domenico Morone, *Legenda Sfîntului Bernardino (ciclu de fresce)* 247
— Francesco Morone, *Răstignirea* 249
S. Eufemia
— Domenico Brusasorci, *Madonna arătîndu-se unor sfinți* (retablu) 255
S. Fermo
— Francesco Caroto, *Apariția Madonnei* 253
— Pisanello, *Buna-Vestire* 209
S. Giorgio in Braida
— Francesco Caroto, *Sf. Ursula* 253
S. Zeno,
— Mantegna, Triptic, *Madona cu sfinți* 245

VIENA
Kunsthistorisches Museum
— Corregio, *Ganymed* 285
— Moretto, *Sfînta Justina* 279
— Raffaello, *Madonna del Prato* 201
— Tiziano, *Păstorul și Nimfa* 51

VILLONGO San Filastrio
Cappella di San Rocco
— Girolamo Romanino, *Ciclu de fresce* 279

VITERBO
S. Maria della Verità
— Lorenzo da Viterbo, *Logodna Fecioarei* 176

VOLTERRA
Galleria Comunale
— Signorelli, *Buna-Vestire* 174

WASHINGTON
National Gallery of Art
— Antonello da Messina, *Madonna* 213
— Dosso, *Circe* 281
— Bianchi Ferrari, *Portretele Bentivoglio* 244
— Pisanello, *Profilul unei tinere doamne* 212
— Ercole de'Roberti, *Medeea* 242
WINDSOR CASTLE
Royal Library
— Michelangelo, *Hercule și leul* (desen) 121
— Michelangelo, *Zei trăgînd la țintă* (desen) 121

CUPRINS

Bernard Berenson (Notă la ediția românească) 5

Prefață la ediția din 1952 (Phaidon) 13
Prefață la prima ediție a Pictorilor venețieni 19

CARTEA I

Pictorii venețieni
(Publicată prima oară în 1894) 23

CARTEA a II-a

Pictorii florentini
(Publicată prima oară în 1896) 69

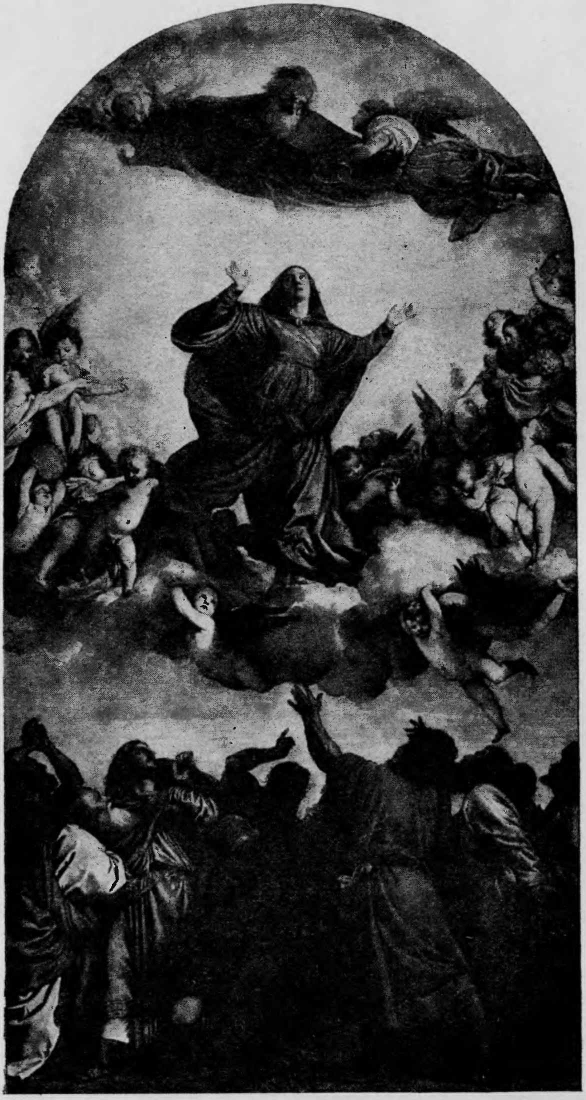
CARTEA a III-a

Pictorii Italiei centrale
(Publicată prima oară în 1897) 125

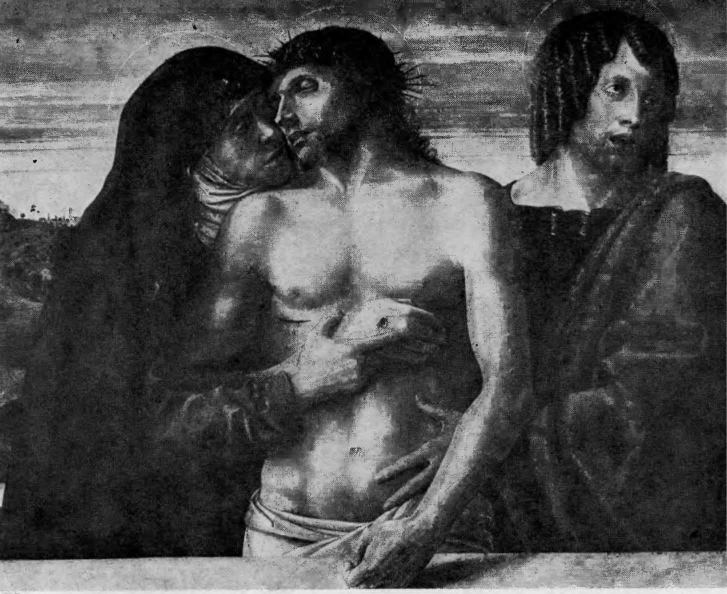
CARTEA a IV-a

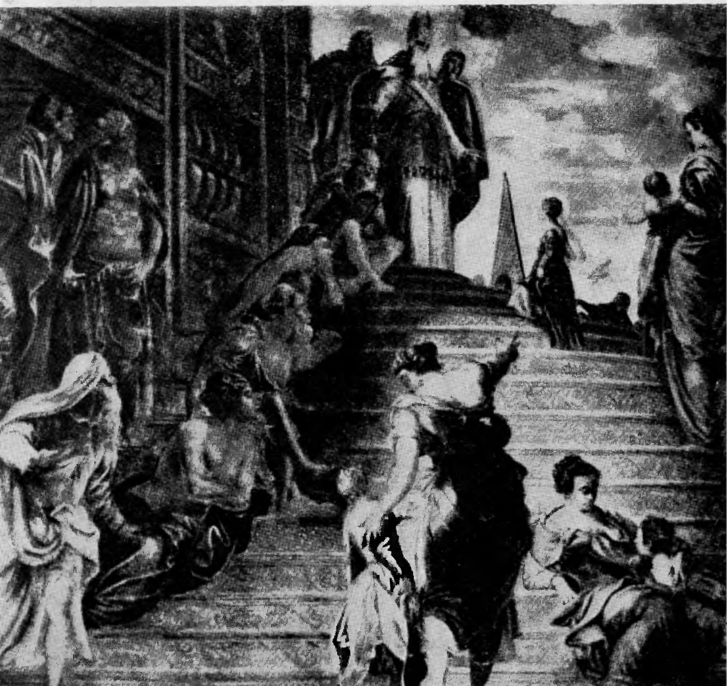
Pictorii Italiei de nord
Decadența artei
(Publicată prima oară în 1907) 203

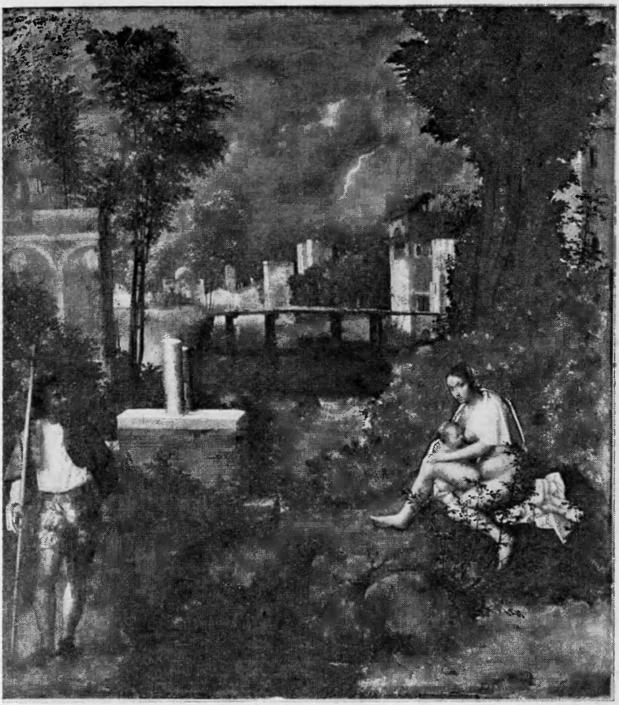
Indice de artiști și opere 299
Indice topografic de opere 320



Tițian, *Înălțarea Fecioarei*. Veneția, Santa Maria dei Frari.



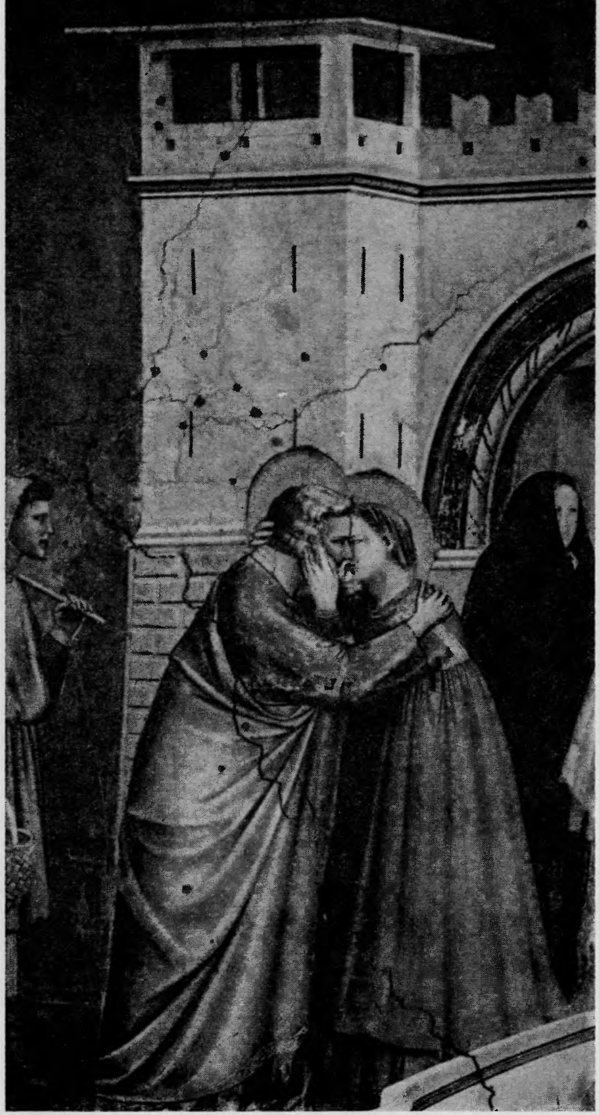




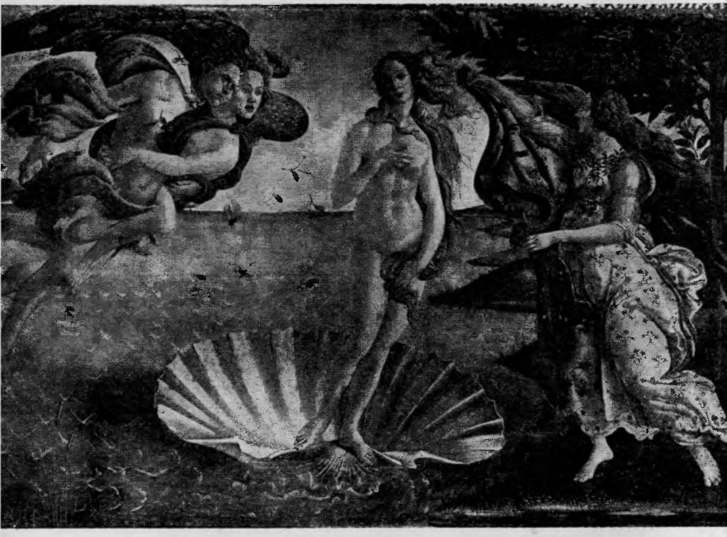
Giorgione, *Furtuna*. Veneția, Accademia.

◀
Giovanni Bellini, *Pietà*. Milano, Brera.

◀ ◀
Tintoretto, *Înfățișarea Mariei la templu*. Veneția, S. Maria dell'Orto.

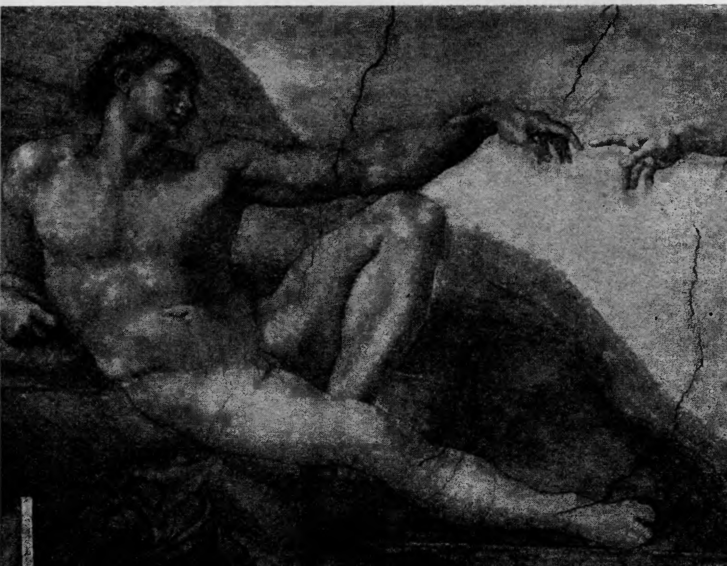


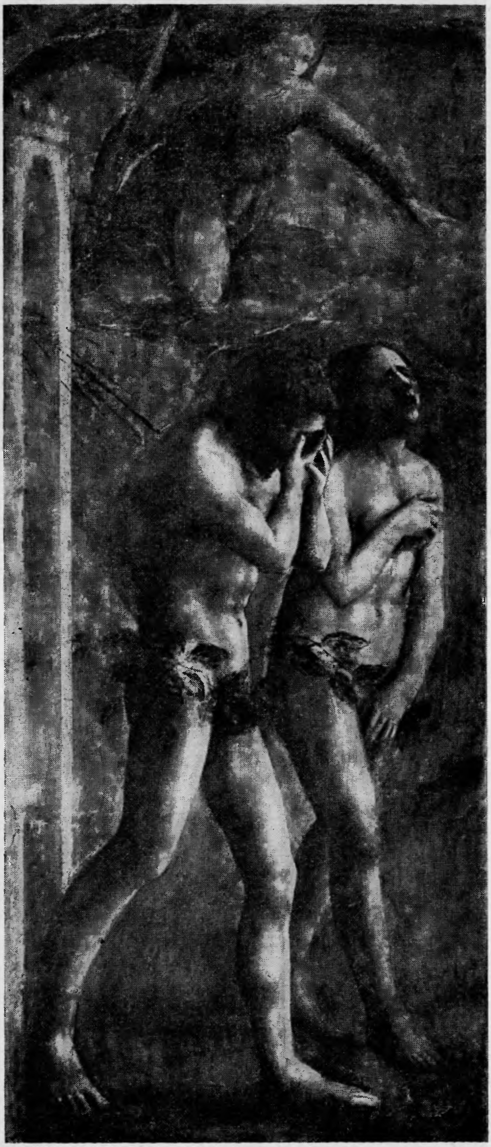
Giotto, *Întîlnirea la Poarta de aur* (detaliu). Padova, Cappella dell'Arena.

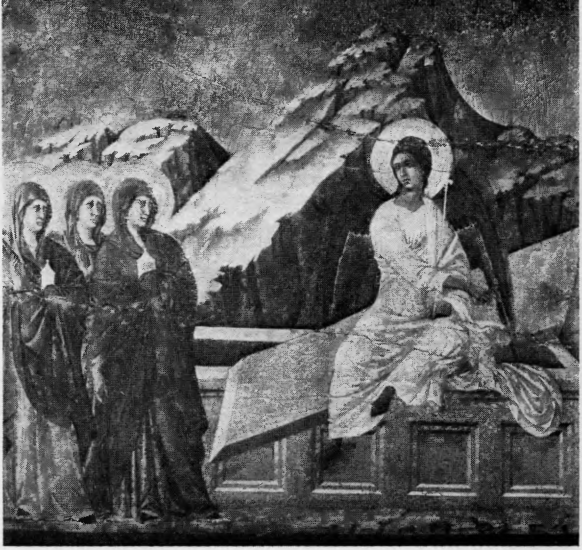


Botticelli, *Naşterea Venerei*. Florenţa, Uffizi.

Michelangelo, *Crearea lui Adam* (detaliu). Roma, Cappella Sistina.



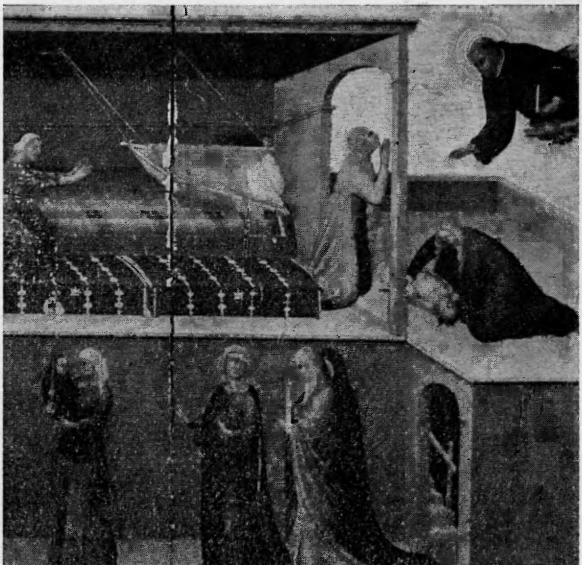


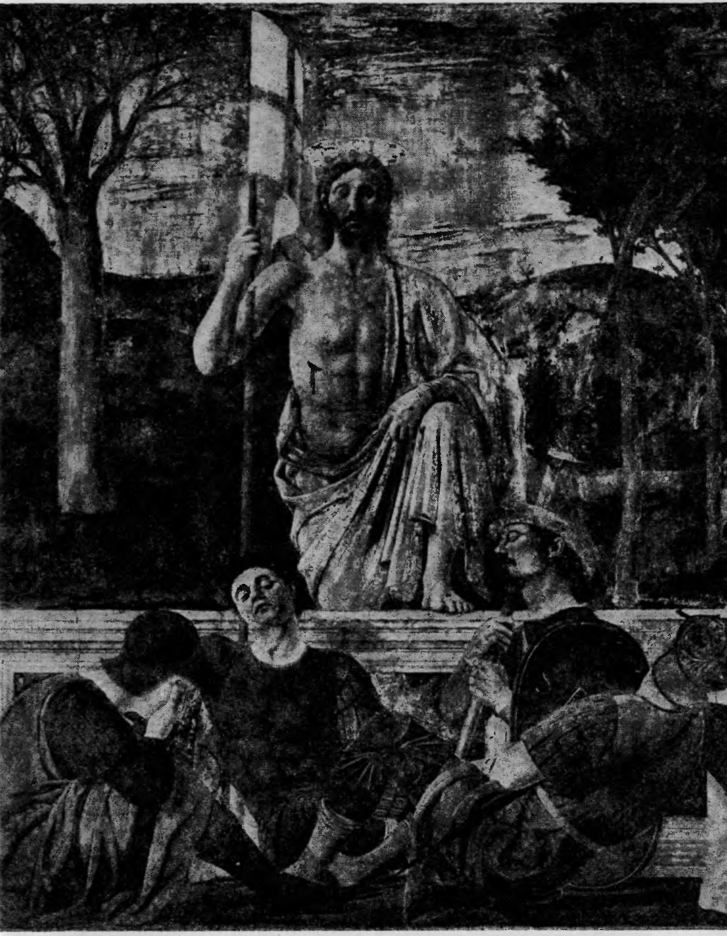


Duccio, *Sfintele femei la mormînt*. Siena, Museo dell' Opera del Duomo.

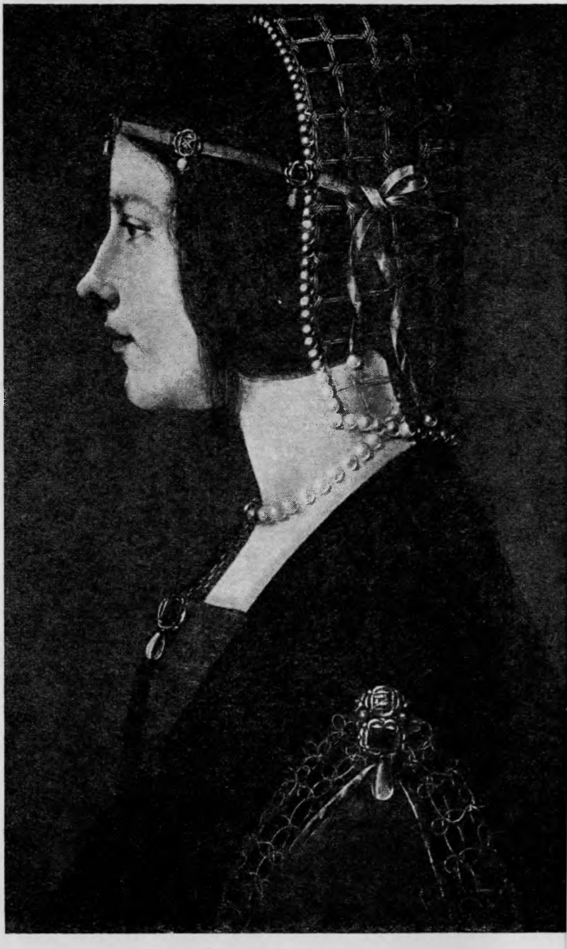
◀ Masaccio, *Izgonirea din rai*. Florența, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.

Simone Martini, *Minunea Sf. Agostino Novello* (detaliu), Siena, Sant'Agostino.

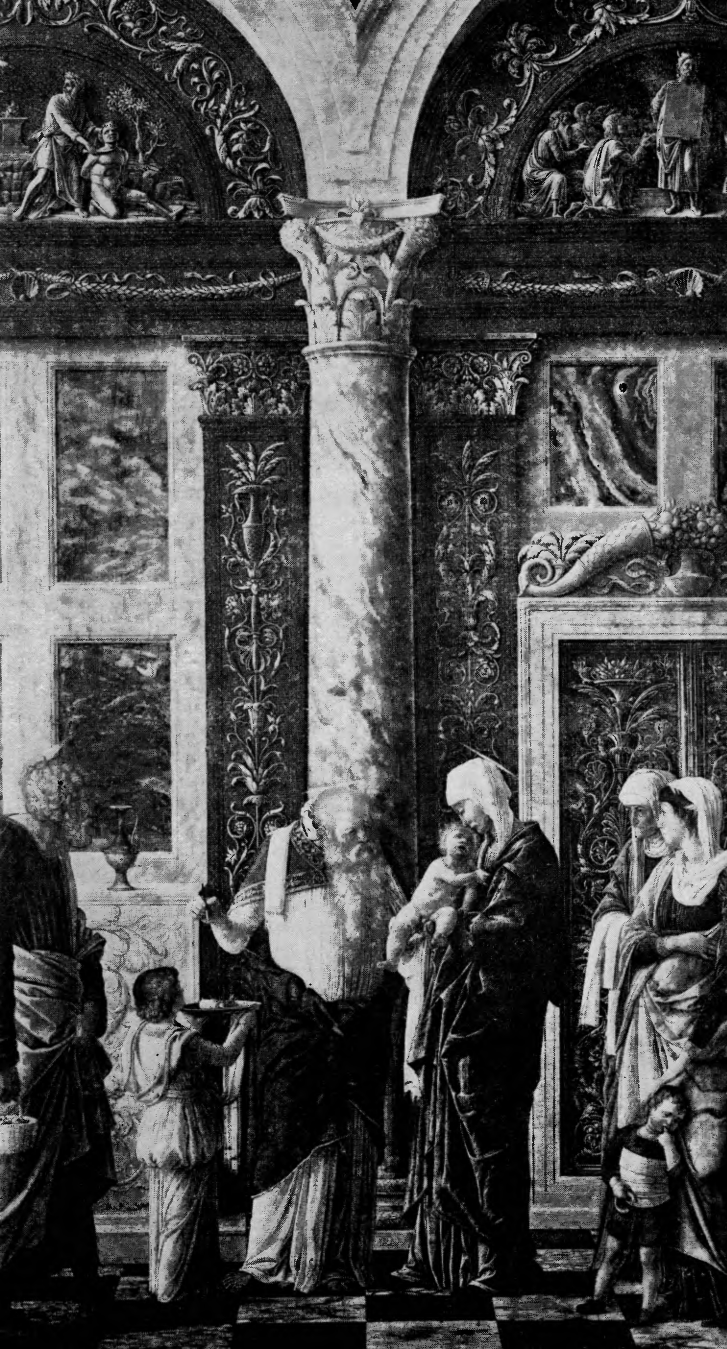


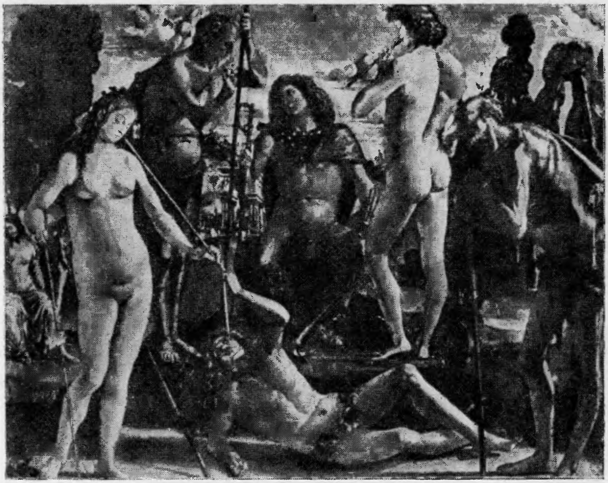


Piero della Francesca, *Învierea* (fragment). Borgo San Sepolcro.



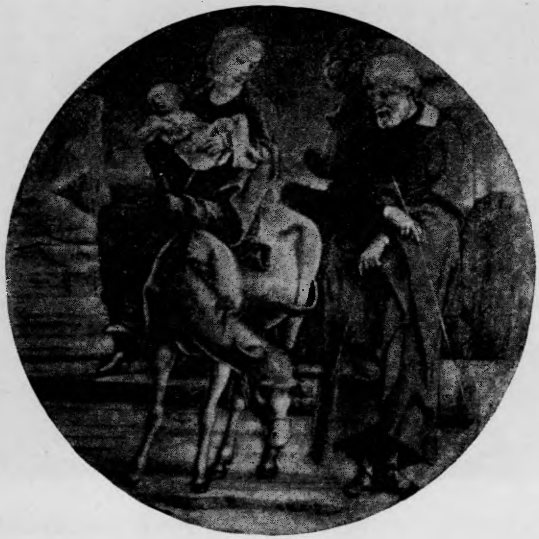
Ambrogio de'Predis, *Profil de față*
Milano, Ambrosiana.





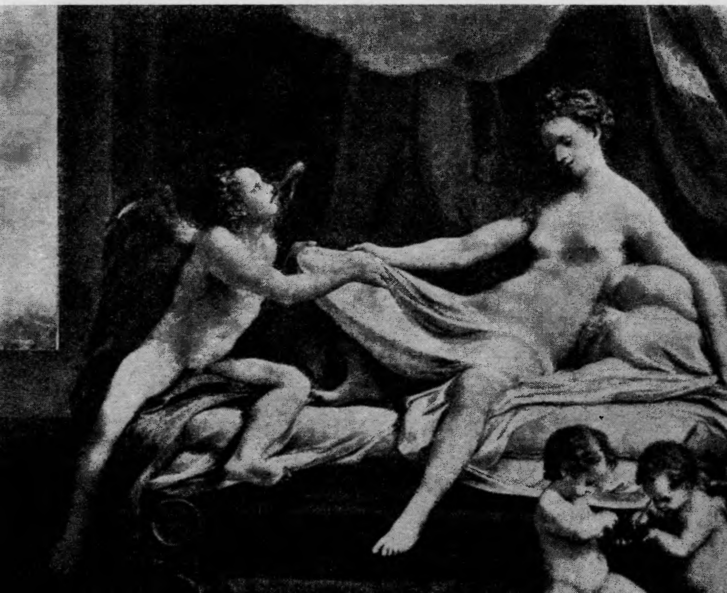
Signorelli, *Pan*. Berlin (lucrare distrusă).

Mantegna, *Circumciziunea* (detaliu). Florența, Uffizi.



Tura, *Fuga in Egipt*. New York, Bache Collection.

Correggio, *Danae*. Roma, Galleria Borghese.



Lei 11,50

Biblioteca de artă

53

Arte şi civilizaţii

pictorii italieni ai renaşterii

Pictorii italieni ai Renaşterii e una din acele scrieri care au rezistat în mod strălucit încercării timpului: și azi, ca la apariţia ei, asupra acestui subiect nu se poate cunoaște din nici o altă carte mai mult, mai esenţial, într-un timp atît de scurt şi printr-o lectură atît de atrăgătoare. Ceea ce reprezintă pentru civilizația Renașterii celebra carte a lui Burckhardt, reprezintă pentru pictura acestei mari epoci cartea lui Berenson. Prin stil și autoritatea judecăților, avem de-a face cu o operă clasică. Dar mai mult decît atît, depășind interesul strict al materiei, ea oferă o adevărată teorie a artelor plastice, o introducere în înțelegerea specifică a picturii. Bernard Berenson, alături de Riegl, de Wölfflin, este de aceea considerat ca unul din întemeietorii modernei « științe de a vedea ».